

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
Санкт-Петербургский государственный университет
Основная образовательная программа «Свободные искусства и науки»

Алексеева Мария Александровна

ЧЕХОВ. ШОУ. СОКУРОВ: ИСТОРИЯ ОДНОЙ ЛЮБВИ

Выпускная квалификационная работа по направлению подготовки
035300/50.03.01 «Искусства и гуманитарные науки»

Профиль подготовки «Литература»

Научный руководитель:

Тимофеев Валерий Германович

кандидат филологических наук,
доцент кафедры междисциплинарных
исследований в области языков и
литературы

Санкт-Петербург
2017

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. А. П. Чехов и Б. Шоу: Творческий метод	9
1.1. А. П. Чехов. Специфика драматического письма.....	9
1.2. Б. Шоу. Специфика драматического письма.....	18
ГЛАВА 2. «Скорбное бесчувствие» А. Н. Сокурова	24
2.1. Творческая манера А. Н. Сокурова.....	24
2.2. «Скорбное бесчувствие»: Текстуальный материал картины..	27
2.3. «Скорбное бесчувствие»: Визуальный материал картины.....	44
2.4. «Скорбное бесчувствие»: Иные интертексты.....	50
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	54
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	55

ВВЕДЕНИЕ

«Литературное произведение не самодостаточно, оно не предлагает каждому наблюдателю один и тот же образ на все времена. Это не монумент, который монологически открывает свою вечную сущность. Оно скорее напоминает партитуру чтения, необходимую для нового читательского резонанса, который высвобождает текст из материи слов, дает ему актуальное здесь-бытие»¹.

Х. Яусс

Каждое новое прочтение литературного произведения влечет за собой новую интерпретацию, и этот диалог между текстом и его читателем никогда не достигает завершения. Автор также выступает в роли читателя – мира, природного текста, собственного произведения, и потому всякий текст целесообразно рассматривать в его диалогичности с предшествующими и последующими, ведь «текст – это раскавыченная цитата»². Допустимо представление о произведении как интерпретации другого, наделяющей его новым смыслом. В этом отношении, как представляется, наиболее преуспевает киноискусство, активно использующее литературные тексты для конструирования собственных смыслов.

В нашей работе мы обратимся к исследованию интертекстуальной³ коммуникации, воплощенной в кинокартине А. Н. Сокурова «Скорбное бесчувствие». Наше внимание будет обращено в первую очередь на ее

¹ Яусс Х. Р. История литературы как провокация литературоведения // Новое литературное обозрение. – 1995. – Т. 12. – С. 58.

² Барт Р. Удовольствие от текста // Барт, Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика. – М.: Прогресс. – 1989. – С. 468.

³ Интертекстуальность – термин, введенный французским постструктуралистом Ю. Кристевой, обозначает межтекстовый диалог, который существовал задолго до появления терминологического обозначения явления, однако стал особенно актуальным в XX веке: «Всякий текст представляет собой пермутацию других текстов, интертекстуальность; в пространстве того или иного текста перекрещиваются и нейтрализуют друг друга несколько высказываний, взятых из других текстов» (Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики/сост., отв. ред. Г. К. Косиков; пер. с франц. Г. К. Косикова и Б. П. Нарумова. – 2004. С. 78.)

взаимосвязь с пьесами драматургов А. П. Чехова и Б. Шоу, но мы также рассмотрим иные интертекстуальные сегменты, выраженные в работе Сокурова. Под интертекстуальными сегментами мы понимаем не только предметы словесной природы, но и элементы аудиального и визуального характера.

Советский режиссер А. Н. Сокуров в предперестроечные годы задумывает съемки игрового фильма с примечательным заглавием «Скорбное бесчувствие»⁴ по мотивам пьесы британского драматурга Бернарда Шоу «Дом, где разбиваются сердца». Съемки картины растягиваются на несколько лет – с 1983 по 1986 год, и представляются зрителю годом позже, в 1987. Свое заглавие «Скорбное бесчувствие» режиссер сопровождает подзаголовком: «Фантазия по мотивам пьесы Б. Шоу «Дом, где разбиваются сердца»».

А. Н. Сокуров создает свою картину, отталкиваясь от пьесы Б. Шоу. Однако зрителю, знакомому с заявленным первоисточником, очевидно, что связь конечного произведения с прообразом весьма условна. Сокуров заметно отдаляется от текста, интерпретируя его в своей собственной манере. Киновед А. Базен, впрочем, отмечает неизбежность трансформации текста при экранизации: «Чем более значительны и глубоки литературные достоинства первоисточника, тем больше экранизация нарушает их равновесие, тем большего творческого таланта она требует для установления нового равновесия, пусть не тождественного, но равноценного прежнему»⁵. Творческий метод режиссера вторит замыслу Шоу – как и драматург, Сокуров открыто заявляет о своей преемственности, продолжая сложившуюся цепь, но стремится к преодолению влияния. Картина Сокурова

⁴ А. Н. Сокуров так комментирует заглавие: «Название фильма взято из области медицины. Как режиссер, я делал фильм о скорбном бесчувствии – болезни, которой болеет только человек... О том, как трудно различить и почувствовать ту грань, за которой люди перестают болеть человеческими болезнями и заболевают как звери. Неизлечимо».

⁵ Базен А. Что такое кино. – Наука, 1972. С. 109.

появляется в предверии завершения советской эпохи и изображает момент перелома, рубежа, точку невозврата.

Пьеса Б. Шоу «Дом, где разбиваются сердца»⁶ была задумана драматургом накануне первой мировой войны, но опубликована лишь после ее завершения, в 1919 году. Б. Шоу сопровождал свою пьесу подзаголовком «Фантазия в русском стиле на английские темы» и развернутым предисловием, наполненным прямыми отсылками к творчеству А. П. Чехова как прообразу «Дома...» Аллюзии Б. Шоу здесь относятся по большей части к «Вишневому саду», последней пьесе русского драматурга, наиболее высоко оцененной Б. Шоу. Тем не менее, очевидно влияние творческой манеры А. П. Чехова в целом – наряду с «Вишневым садом», в тексте явственно прочитываются пьесы «Три сестры», «Дядя Ваня» и «Чайка».

Произведения А. П. Чехова послужили толчком для последующей работы Б. Шоу, однако пьеса британского драматурга, конечно, во многом трансформирует свой первоисточник, настаивая на английской природе текста, тем самым препятствуя возникновению понимания «Дома...» как простой имитации А. П. Чехова. Пьеса Б. Шоу – цельное, самостоятельное произведение, тяготеющее к творчеству своего предшественника, но преодолевающее его. «Дом...» – палимпсест, сквозь него проглядывают тексты Чехова, и все же он являет собой свежий текстуальный слой, по-новому интерпретирующий свое наследие и реактивирующий его для своего времени.

«Вишневый сад» А. П. Чехова явил собой предзнаменование неизбежных общественных изменений, конец отжившей эпохи и ощущение неизвестности перед будущим. В своей пьесе драматург изобразил временной рубеж, который в итоге ознаменовался российской революцией и

⁶ Литературовед Ю. Фридштейн убедительно оспаривает русский перевод заглавия: «Как мне кажется, это не «Дом, где разбиваются сердца», но «Дом, разбивающий сердца». Тогда дом оказывается не просто местом действия, безмолвно-статичным, немой свидетелем всего того, что происходит в его стенах, но активной движущей силой событий, их мотором, их началом, по сути – главным действующим лицом пьесы». Тем не менее, в нашем исследовании мы будем пользоваться общепринятым в России заглавием.

радикальной сменой государственного строя в России. Бернард Шоу писал свой «Дом...» в предощущении войны, но опоздал – война началась раньше, чем пьеса была закончена. Работа Б. Шоу обернулась констатацией произошедшего, итогом впечатлений о войне, ее предпосылках и последствиях. Картина А. Н. Сокурова также представляет собой предчувствие краха советской эпохи. Предвосхищение трансформации роднит все рассматриваемые нами произведения.

В картине режиссера явственно угадываются следы соотечественника – А. П. Чехов все время проглядывает сквозь кинотекст так, что неясно, кого в «Скорбном бесчувствии» все же больше – Шоу или Чехова. Нам представляется жизнеспособным взгляд на «Скорбное бесчувствие» как на попытку изобразить на экране А. П. Чехова, замаскированного при помощи Б. Шоу и его инородности; здесь допустимо видеть в Б. Шоу своеобразный элемент остранения⁷, позволяющего отечественному зрителю внимать истории как продукту иной, зарубежной культуры, тем самым воспринимая ее острее, искреннее, непосредственнее.

В то же время ни «чистого» Шоу, ни «чистого» Чехова в «Скорбном бесчувствии», конечно, нет. Сокуров представляет взору зрителя свое видение, свое творение, свою «интерпретацию интерпретации». В картине Сокурова, таким образом, сосуществуют четыре базовых пласта – собственно, Б. Шоу, чье имя указано в подзаголовке; Чехов, пропущенный сквозь призму Шоу; оригинальный Чехов и сам Сокуров. В своем исследовании мы попытаемся выявить эти разноприродные мотивы в кинотексте.

⁷ Остранение – термин, введенный в употребление формалистом В. Б. Шкловским. Под О. литературовед подразумевал взгляд на привычные вещи с непривычной стороны, ибо «целью искусства является *дать ощущение вещи, как видение, а не как узнавание*; приемом искусства является прием „остранения“ вещей и прием затрудненной формы, увеличивающий трудность и долготу восприятия, так как воспринимательный процесс в искусстве самоцелен и должен быть продлен; *искусство есть способ пережить деланье вещи, а сделанное в искусстве не важно*». (Шкловский В. Б. О теории прозы. – Круг, 1925).

Целью работы, таким образом, является исследование кинокартины А. Н. Сокурова «Скорбное бесчувствие» и анализ ее интертекстуальных связей с пьесами А. П. Чехова «Чайка», «Дядя Ваня», «Три сестры», «Вишневый сад» и пьесой Б. Шоу «Дом, где разбиваются сердца».

Для достижения поставленной цели нами были поставлены следующие **задачи**:

- выявление основных характеристик творческого метода А. П. Чехова и Б. Шоу
- анализ сходных и различных элементов в творчестве исследуемых драматургов
- раскрытие мотивов, присущих творческой манере А. Н. Сокурова
- исследование специфики кинокартины «Скорбное бесчувствие» в контексте других работ режиссера
- декомпозиция картины «Скорбное бесчувствие» на обособленные текстуальные и визуальные элементы
- обнаружение иных интертекстуальных включений в картине «Скорбное бесчувствие».

Объектом исследования данной работы является кинокартина А. Н. Сокурова «Скорбное бесчувствие», представляющая собой фантазию по мотивам пьесы Б. Шоу «Дом, где разбиваются сердца».

Предмет исследования представляет собой интертекстуальное влияние текстов А. П. Чехова и Б. Шоу на творение режиссера, а также индивидуальные авторские решения в реализации работы.

Вопрос интертекстуального и междисциплинарного взаимодействия представляет сегодня интерес для широкого круга исследователей, позволяя специалистам выходить за рамки собственной узкой специализации и налаживать контакт между различными видами искусств и их интерпретациями. В частности, литературоведение и киноведение – две тесно сплетенные между собой дисциплины, соприкосновение которых представляет безграничный материал для исследования. Среди произведений

А. Н. Сокурова немало картин, имеющих литературный источник, в число которых входит и «Скорбное бесчувствие». Однако эта ранняя и несколько не характерная для режиссера картина представляется нам недостаточно изученной в вопросах ее интертекстуальных связей. Опора на пьесу Б. Шоу, как нам представляется, должна быть рассмотрена в контексте присутствия А. П. Чехова как в работе Б. Шоу, так и в «фантазии» А. Н. Сокурова. Этим фактом обусловлена **актуальность** нашего исследования, призванного прояснить значение обоих драматургов в «Скорбном бесчувствии».

1. А. П. ЧЕХОВ И Б. ШОУ: ТВОРЧЕСКИЙ МЕТОД

Прежде чем перейти к выявлению следов А. П. Чехова и Б. Шоу в кинокартине А. Н. Сокурова, представляется целесообразным указать ключевых черт творческих моделей обоих драматургов, определение их точек соприкосновения и расхождения. Все это послужит основанием для более детального и обоснованного анализа картины российского режиссера и придаст нашей работе большую объективность.

1.1. А. П. Чехов. Специфика драматического письма

Имя А. П. Чехова прочно связано с «новой драмой» - течением, сместившим прежние каноны и трансформировавшим театр в нечто новое, тяготеющее к изображению внутреннего устройства персонажа в ущерб внешней событийности жизни. В своих произведениях автор рисует будничность и простоту. Внимание драматурга обращено на незначительные, привычные, незаметные детали повседневности, обретающие новую жизнь и значение в его работах. Литературовед Б. М. Эйхенбаум отмечал: «Рядом с литературой, исключительно сосредоточенной на острых вопросах социально-политической борьбы, существовала и другая литература, развивавшаяся вне узкого круга интеллигентских традиций. Она жила крепкой связью с провинциальной, захолустной Россией – с миром, который многие писатели обходили. Она ничего явно не проповедовала, ничему прямо не учила, а только подробно и ярко рассказывала о русской жизни – о людях всяких сословий и профессий, занятых своими бытовыми делами»⁸. А. П. Чехов изображал жизнь вне дела, ее пустоты, которые зачастую обретают для него первостепенное значение, которые заслуживают увековечивания ничуть не меньше крупных сломов и трансформаций.

⁸ Эйхенбаум Б. О Чехове // Эйхенбаум Б. О прозе: Сб. ст. / Сост. и подгот. текста И. Ямпольского; Вступ. ст. Г. Бялого. — Л.: Худож. лит. Ленингр. отд-ние, 1969. — С. 357.

Один из ведущих российских чеховедов А. П. Чудаков обращает особое внимание на место случайных элементов в творчестве А. П. Чехова: «Чеховское случайное — не проявление характерного, как было в предшествующей литературной традиции, - это собственно случайное, имеющее самостоятельную бытийную ценность и равное право на художественное воплощение со всем остальным. Особо подчеркнем: равное, но не преимущественное. Нельзя сказать: все внимание автора направлено на случайное. Дело именно в равномерности авторского внимания, в свободном, непредугаданном и нерегламентированном сочетании существенного и случайного»⁹. Так, в творениях А. П. Чехова всегда присутствует непредвиденное, странное, которое вступает во взаимодействие со значительным, ключевым. Тем самым, как представляется, драматург деформирует взгляд на жизненный путь человека как на линейную констатацию наиболее ярких достижений, подменяя его всеобщей совокупностью мелкого и крупного, тусклого и яркого, одиночного и многочисленного, где каждая единица обретенного опыта может стать жизнеобразующей. И продажа сада, и вскользь упомянутый шкаф, и появление просящего монеты бедняка, и реплики Пети – все эти элементы созданной А. П. Чеховым в «Вишневом саде» действительности оказываются одинаково неотъемлемыми, в равной степени информативными. Одна текстуальная частица плавно перетекает в другую, формируя в итоге микрокосм пьесы, вечно живущий во всем своем многообразии: «Великое и малое, вневременное и сиюминутное, высокое и низкое — все рассматривается не как пригодное для изображения в разной степени, а как равнодостоинное его. Все слито в вечном единстве и не может быть разделено»¹⁰.

Широко представленное в литературе изображение героев, чьи истории обильно наполнены действием, не является предметом интереса писателя. Он

⁹ Чудаков А. П. Поэтика Чехова. – Наука, 1971. С. 282.

¹⁰ Там же

видит в этом иллюзорный, отвлеченный образ, не отображающий его сущности. Значительны же зарисовки жизни, лишенные излишней событийности, изображающие человека таким, каким он является сам по себе, вне деятельности – несовершенным, сомневающимся, неопределенным. Несущественные, мелкотравчатые детали жизни играют для Чехова ключевую роль, в них он находит истинность человеческой жизни: «Чеховский метод снимал различия и противоречия между социальным и личным, историческим и интимным, общим и частным, большим и малым — те самые противоречия, над которыми так мучительно и так бесплодно билась русская литература в поисках обновления жизни»¹¹. То единичное, чего касался взгляд Чехова, расширялось до всеобщего, представляло цельную картину общества и свойственных ему явлений. Он описывал мир, начиная с максимальной приближенности к мельчайшей детали, постепенно отдаляясь от нее для панорамного обзора. Его рассказы и пьесы при сборке формируют мозаику жизни, переполненную разнообразными частицами. Его мир далек от замкнутости, открыт для иноприродных внедрений, а значит, безграничен: «Разомкнутость и неоднородность чеховского мира принципиально противостоят замкнутости и однородности хронотопов его предшественников. Если не бояться некоторого обострения формулировки, то можно утверждать, что на смену эпическому, «деревенскому» образу мира в творчестве Чехова приходит хронотоп «большого города», ибо разомкнутость и неоднородность, несовпадение географического пространства с психологическим полем общения - признаки городского социума»¹². Сюжетообразующая активность, таким образом, теряет у А. П. Чехова свою доминантную позицию, ничем не выделяясь на фоне пассивного, инерционного существования.

¹¹ Эйхенбаум Б. О Чехове // Эйхенбаум Б. О прозе: Сб. ст. / Сост. и подгот. текста И. Ямпольского; Вступ. ст. Г. Бялого. — Л.: Худож. лит. Ленингр. отд-ние, 1969. — С. 361.

¹² Сухих И. Н. Проблемы поэтики А. П. Чехова: 2-е изд., доп // И. Сухих. СПб.: Филологический факультет СПбГУ. – 2007. С. 123.

Действие перестает занимать центральное место в пьесе, уходя на задний план как нечто побочное, нераскрывающее сути вещей; как элемент, отвлекающий от погружения во внутренний мир и реальную сущность героя. Сюжетообразующие события у Чехова всегда оказываются вне повествования, вне сцены. Ни читатель, ни зритель не наблюдают основного действия, но узнают о его развитии наравне с персонажами, которые также пребывают в стороне от происходящего.

Подобное наблюдение удачно иллюстрирует В. Б. Катаев: «Событие, о котором больше всего говорят, - продажа именина на торгах - происходит не на сцене. Начиная с «Чайки» и даже раньше, с «Иванова», Чехов последовательно проводит этот прием: увести основное «происшествие» за сцену, оставив лишь отголоски, отсветы его в речах действующих лиц»¹³. В третьем действии пьесы «Три сестры» в городе разгорается страшный пожар. Чехов повествует о происшествии и его последствиях, но не с места событий, а из дома героинь, лишь получающих новости о развитии действия. Где-то там, за пределами дома, разгорается пожар, который косвенно отражается на Прозоровых, которому они глубоко сочувствуют. И все же он оказывается бесконечно далек для внутренней вселенной дома, не нарушая его устоев.

«За кулисами» текста зачастую оказывается и автор, предоставляя героям самостоятельно сообщать зрителю и читателю всю нужную информацию. Эту особенность творчества Чехова отмечал Эйхенбаум: «Чехов до предела сжимал авторский текст, доводя его иногда до значения сценических ремарок. Его персонажи говорят иной раз очень много, он сам — очень мало. Тема и положение раскрываются у него обычно не автором, а самими действующими (часто именно не действующими, а только разговаривающими) лицами»¹⁴. Таким образом, как кажется, достигается

¹³ Катаев В. Б. Постигая «Вишневый сад». URL: <http://sobolev.franklang.ru/index.php/konets-xix-veka/72-v-kataev-o-pese-vishnevyj-sad> (дата обращения 20.04.2017).

¹⁴ Эйхенбаум Б. О Чехове // Эйхенбаум Б. О прозе: Сб. ст. / Сост. и подгот. текста И. Ямпольского; Вступ. ст. Г. Бялого. — Л.: Худож. лит. Ленингр. отд-ние, 1969. — С. 368.

более глубокое погружение в художественную реальность, не отягощенное излишним вмешательством «постороннего» пьесе автора. В полной мере автор, конечно, не исчезает из текста, изредка проявляясь в нем в виде емких ремарок. Однако объемные комментарии к собственным текстам не характерны для А. П. Чехова – для него все уже сказано внутри самого произведения.

Катаев отмечает также особое выражение ключевых для драматурга моментов: «Чехов последовательно уходил от традиционного формулирования авторской мысли «устаи персонажа». Указания на авторский смысл произведения, как обычно у Чехова, выражены прежде всего в повторениях»¹⁵. Общие мотивы перемещаются от персонажа к персонажу, попеременно проявляясь в их репликах. Так, Катаев подчеркивает констатацию героями «Вишневого сада» неизменности другого: «Ты все такой же, Леня»¹⁶, «Мамочка такая же, как была»¹⁷. Но статичность персонажей лишь усиливает их общее осознание быстротечности времени: «Да, время идет», - замечает Лопахин. И это ощущение знакомо в пьесе каждому; это тоже константа, постоянное обстоятельство, от которого зависит каждый из персонажей»¹⁸. Этот диссонанс временного развития и личностной обездвиженности вызывает в пьесе всеобщую растерянность, отгороженность от реальности, погружение в мечтательные грезы. Как бы ни разнились между собой герои пьесы, всех их роднит эта неприменимость к миру. А. Д. Степанов отмечает у драматурга человеческую тождественность: «Чехов видит людей как равных, но это не означает того, что он верит в возможность единения. Равенство выступает

¹⁵ Катаев В. Б. Постигая «Вишневый сад». URL: <http://sobolev.franklang.ru/index.php/konets-xix-veka/72-v-kataev-o-pese-vishnevyj-sad> (дата обращения 20.04.2017).

¹⁶ Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем. В 30 т. Т. 13: Пьесы. Вишневый сад. – 1978. С. 284.

¹⁷ Там же, с. 287.

¹⁸ Катаев В. Б. Постигая «Вишневый сад». URL: <http://sobolev.franklang.ru/index.php/konets-xix-veka/72-v-kataev-o-pese-vishnevyj-sad> (дата обращения 20.04.2017).

как данность, а не как идеал, который должен быть достигнут. Но люди, находящиеся в плену познавательных заблуждений, этой данности не видят»¹⁹. Эта замутненность взгляда приводит в итоге к взаимному отчуждению.

Слова у А. П. Чехова, как уже было отмечено, превалируют над действием, обесценивают его. Пьесы драматурга сплошь наполнены диалогами, пустыми беседами, не достигающими катартического завершения: «Можно, по-видимому, говорить о чеховской стратегии буквального воспроизведения поэтики бытового диалога; здесь сказывается общее стремление создать эффект неотобранного, случайностного – в том числе в коммуникативной области. Но это не означает буквального «фотографирования» действительности. Попадая в художественный текст, повседневные разговоры остраниются, и в них высвечиваются самые разные аспекты – и позитивные, и негативные. С одной стороны – это отсутствие логики и результата, а с другой – искомая в фатике общность людей»²⁰. Алогичное стремление к единению, недостижимое у А. П. Чехова, является выражением глубочайшей трагедии его мира – вновь и вновь возобновляемая коммуникация возникает в силу потребности и выраженном в ней поиске понимания, объяснения, оправдания самого себя. Этот поиск не венчается успехом, раз за разом оборачиваясь полным несоответствием ожидаемому: «Фатическое общение, единственной целью которого является поддержание контакта, принимая вынужденную ритуальную форму, на самом деле отчуждает людей друг от друга и человека от самого себя»²¹.

Все беседы, которыми столь обильно наполнены авторские пьесы, несостоятельны. В текстах Чехова ясно просматривается дискоммуникация персонажей, их неспособность слышать друг друга в силу того, что каждый оказывается самодовлеющей системой, пребывающей в своем собственном

¹⁹ Степанов А. Д. Проблемы коммуникации у Чехова. М.: Языки славянских культур, 2005. – Т. 400. С. 360.

²⁰ Там же, С. 308.

²¹ Там же, С. 319.

мыслительном вакууме: «Слово и поведение другого у Чехова – это знак, отмеченный омонимией. Поэтому провалы коммуникации оказываются не просто потенциально возможны, но и, по большому счету, неизбежны»²². Вопросы повисают в воздухе, не удостоиваясь ответов; отдельные реплики не достигают связности, оставаясь в изоляции. Диалоги оборачиваются полифонией равнозначных голосов, выражающих каждый свои личные заботы:

«Дуняша: Уж я не знаю, что и думать. Он меня любит, так любит!

Аня: Моя комната, мои окна, как будто я не уезжала. Я дома!»²³

Тем не менее, каждый голос в отдельности не представляет большого интереса в драме Чехова. Напротив, он обретает значимость в содружестве с остальными и на контрасте с ними, представляя тем самым цельную систему, изображая общество в его многообразии: «У Чехова сильнее, чем у других его современников-драматургов, сказывается совсем иной принцип, — он исходит из жизненного, из эпохального целого, из «миросостояний» и сопоставляет характеры не сами по себе взятые, а в меру того, насколько они способны выразить это «миросостояние», общий смысл, общую настроенность своей среды и своего момента»²⁴. Трансляция разноприродного, проводимая сквозь каждого из персонажей, полифония несовпадающих голосов формирует тем самым безграничное, но цельное нарративное пространство.

И. Н. Сухих так описывает формирование персонажа у А. П. Чехова: «Мы пытались показать, где «преднаходит» своего героя Чехов: вдалеке от сверхчеловеческих перегрузок (война, преступление, катастрофа), в стороне от ярко освещенных участков мира (богатство, слава, исступленная любовь или служение искусству). Все это он, впрочем, видел, сюжеты такого рода

²² Степанов А. Д. Проблемы коммуникации у Чехова. М.: Языки славянских культур, 2005. – Т. 400. С. 377.

²³ Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем. В 30 т. Т. 13: Пьесы. Вишневый сад. – 1978. С. 273.

²⁴ Берковский Н. Я. Литература и театр: Статьи разных лет. М.: Искусство, 1969. С. 139.

возникают на периферии его мира, но чаще он писал о другом: о том, как человек остается наедине с собой (хотя за стеной, рядом всегда кто-то есть) и мучительно мечтает об общении, о том, как люди встречаются, смотрят друг другу в глаза и все же не могут пробиться к пониманию, о том, как живет своей жизнью и гибнет от человеческой невнимательности незамеченная природа, о том, что делает с человеком время, и о том, что неповторимо каждое мгновение бытия»²⁵. В этой невозможности пробиться сквозь границы, отчуждающие людей друг от друга; в этой непреодолимой дали, сопутствующей их видимой близости и кроется главное сообщение, посланное нам А. П. Чеховым.

Особенность творческой манеры драматурга вызывала недоумение у современников А. П. Чехова как в России, так и за рубежом: «Казалось, Чехов никогда не станет популярным в «высоком британском обществе». Его работы плохо поддавались ассимиляции...Это могло бы иметь успех в Москве, но британской публике казалось лишь «чем-то чужаковатым, нелепым, даже глупым». Впрочем, стоит отметить, что на первых порах русская публика была также ошарашена Чеховым. Провал «Чайки» в Санкт-Петербурге в 1896 был еще более впечатляющим. Зрители в Александринском театре восприняли постановку как насмешку. Они кричали, глумились и смеялись до слез»²⁶. Невнимание к действию, несоответствие канону, непрекращающийся на сцене диалог – все это казалось зрителям невозможным для драмы. Признание Чехова-драматурга происходило постепенно. В России оно неразрывно связано с именами К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко и МХТом – театром, само становление которого линейно развивалось вместе с драматургией А. П. Чехова.

²⁵ Сухих И. Н. Проблемы поэтики АП Чехова: 2-е изд., доп // И. Сухих. СПб.: Филологический факультет СПбГУ. – 2007. С. 181.

²⁶ Allen D. A. "Nothing happens": Chekhov's plays on the British stage 1909-1996: Diss. – University of Birmingham, 1996. P. 3.

А. П. Чехов не рассчитывал на понимание со стороны зарубежной публики, считая, что его пьесы были слишком русскими для того, чтобы завлечь иностранцев. Так, известно его размышление о переводе «Вишневого сада» на французский: «Для чего переводить мою пьесу на французский язык? Ведь это дико, французы ничего не поймут из Ермолая, из продажи имения и только будут скучать. Не нужно, дуся, не к чему. Переводчик имеет право переводить без разрешения автора, конвенции у нас нет, пусть Корсов переводит, только чтобы я не был в этом повинен»²⁷.

Первые постановки в Европе, как и предполагал драматург, были встречены холодно в силу все той же «русскости» пьес Чехова: «Мы таращили глаза и говорили: «Как это по-русски!»»²⁸. Однако Бернард Шоу, один из первых ценителей Чехова в Британии, увидел в его творчестве нечто, преодолевающее национальную природу и применимое к миру в целом: «Шоу впервые услышал о Чехове в 1905, кажется, от немецкого переводчика Зигфрида Требиша, когда МХТ совершил свой первый заграничный выезд в Берлин. Он писал к сыну Генри Ирвинга Лоренсу, читавшему по-русски, спрашивая, подойдет ли какая-нибудь пьеса Чехова для “The Stage Society”, сообщества драматургов, где Шоу и Грэнвилл Баркер финансово преуспевали в театре Ройал-Корт. Возможно, именно покровительство Шоу привело к постановке «Вишневого сада» в мае 1911, которая оказалась недостаточно отрепетированной и довольно нелепой. Шоу, как преданный поклонник, посетил и ее, и первую лондонскую постановку «Чайки» М. Элви в марте 1912. «The Stage Society» после поставил «Дядю Ваню» в мае 1914.

²⁷ Чехов А. П. Письмо Книппер-Чеховой О. Л., 24 октября 1903 г. Ялта // Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. — М.: Наука, 1974—1983. Т. 11. Письма, июль — декабрь 1903. — М.: Наука, 1982. — С. 284.

²⁸ Шоу Б. Полное собрание сочинений в шести томах / Пер. с английского. Под общ. ред. АА Аникста и др. // Л.: Искусство. — 1980. — Т. 4. С. 268.

Выходя с первого представления, Шоу сказал другу: «Когда я слышу пьесу Чехова, я просто разрываюсь на части»²⁹.

В предисловии к своей пьесе он отмечал актуальность Чехова далеко за пределами территориальных границ России: «События этих чрезвычайно русских пьес могли произойти во всяком европейском поместье, где музыкальные, художественные, литературные и театральные радости вытеснили охоту, стрельбу, рыбную ловлю, флирт, обеды и вино. Такие же милые люди, та же крайняя пустота»³⁰.

1.2. Б. Шоу. Специфика драматического письма

Особое видение творчества русского драматурга и его непонимание британской публикой побудило Б. Шоу к «одомашниванию» Чехова на британской почве, что полно выразилось в его пьесе «Дом, где разбиваются сердца». Так, локальность А. П. Чехова обернулась его универсальностью и «повсеместной уместностью» в рамках европейской культуры. Не зря для Б. Шоу «Дом...» - «культурная, праздная Европа перед войной»³¹.

Предзнаменование краха устоявшейся жизни фигурирует в последней пьесе А. П. Чехова «Вишневый сад», и это предощущение оказывается донельзя актуальным для пьесы Б. Шоу. Предчувствия А. П. Чехова обернулись российской революцией, которая привела к кардинальной смене государственного строя в России. Б. Шоу заканчивает свою пьесу уже после столкновения с войной, явившейся, как ему представляется, результатом бездействия интеллигенции. Б. Шоу ставит в укор своим героям конкретные последствия, тогда как А. П. Чехов лишь прогнозирует итог. Покидая поместье, его персонажи оказываются на распутье. Гибель вишневого сада и старых устоев у Чехова предрешена, но будущее представляет собой

²⁹ Bryden R. The Roads to Heartbreak House // The Cambridge Companion to George Bernard Shaw. – 1998. – С. 182.

³⁰ Шоу Б. Полное собрание сочинений в шести томах / Пер. с английского. Под общ. ред. АА Аникста и др. // Л.: Искусство. – 1980. – Т. 4. С. 272.

³¹ Там же, с. 274.

открытое пространство с вариативным развитием. В этом главное отличие «Вишневого сада» от прежних пьес Чехова – и «Дядя Ваня», и «Три сестры» представляют собой замкнутые пьесы, где, несмотря на катастрофическое тяготение персонажей к трансформации, все внешние декорации остаются неизменными и статичными. В последней же пьесе драматург обрывает связь персонажей с окружающим пространством, обрекая их на трансформацию жизни.

Б. Шоу не верит в перспективу трансформации. В своем предисловии к «Дому...» он противопоставляет воззрения А. П. Чехова и Л. Н. Толстого, их цели и техники в изображении изнеженной, упадочной действительности высшего общества: «Толстой не был пессимистом: он вовсе не хотел оставлять Дом на месте, если мог обрушить его прямо на головы красивых и милых сластолюбцев, обитавших в нем. И он бодро размахивал киркой. Он смотрел на них как на людей, отравившихся опиумом, когда надо хватать пациентов за шиворот и грубо трясти их, пока они не очухаются. Чехов был более фаталист и не верил, что эти очаровательные люди могут выкарабкаться. Он считал, что их продадут с молотка и выставят вон; поэтому он не стеснясь подчеркивал их привлекательность и даже льстил им»³². В «Доме...» Б. Шоу будущее предрешено так же, как и настоящее; драматург не оставляет своим персонажам шанса на выживание в новом мире – они должны исчезнуть вместе со старым. На протяжении всей пьесы герои находятся в собственном вакууме, изгнанные миром за его пределы.

Шоу в «Доме...» наследует творческой манере Чехова в вопросе максимального отстранения от событийности, избегая описаний военных действий, сопутствующих повествованию. Война оказывается за рамками дома, обитатели которого проповедуют непричастность ко всему «потустороннему». В «Вишневом саду» вопрос сохранения имени время от времени всплывает в диалогах персонажей, не давая читателю забыть о

³² Шоу Б. Полное собрание сочинений в шести томах / Пер. с английского. Под общ. ред. АА Аникста и др. // Л.: Искусство. – 1980. – Т. 4. С. 277.

скором неизбежном расставании с обиталищем. Герои Шоу лишь изредка вспоминают о войне, которая выступает в форме естественного компонента повседневности: «Предпочтение диалога сюжету еще более важно, ибо оно приводит к той самой уникальной форме, которую разворачивает Шоу – пьеса-дискуссия»³³.

И Раневская, и Гаев в «Вишневом саде» настойчиво отгораживаются от действительности, бездействием отсрочивая осознание неизбежного расставания со старым домом и любимым садом. Они отказываются видеть реальность и верить в предрешенное до самого момента его наступления, когда неприятие оказывается более невозможным.

Шоу гиперболизирует это отрицание, умышленный информационный вакуум, в который погружают себя герои «Дома...» Корабль, ковчег - это место, оторванное от целого мира, существующее на обочине, вневременно и внепространственно, а значит, не привязано ни к каким юридическим или моральным общественным законам. Жильцы дома свободны от предрассудков и ожидают соблюдения этого вне-закона от гостей. Элли Дэн с лёгкостью ассимилируется с обитателями дома и их причудами, соответствуя среде; Ариадна, всеми силами противопоставляя себя семейным не-устоям, все же оказывается донельзя уместной, являя собой недостающий пазл общей композиции. Отец Элли, Мадзини Дэн, удивляется законам, царящим в доме капитана, но, по давно усвоенной способности подстраиваться под неизбежные обстоятельства, примиряется с происходящим. Не становясь частью среды, он тем не менее ей не противопоставляется, а значит, его присутствие являет собой молчаливое согласие, легитимирующее все происходящее.

Самым чуждым дому лицом оказывается Менген, не способный постичь этой странной жизненной философии: «Гость из Манежа, случайно

³³ Innes C. "Nothing but talk, talk, talk-Shaw talk": Discussion Plays and the making of modern drama // The Cambridge Companion to George Bernard Shaw. – 1998. – С. 163.

очутившийся на борту корабля, Менген оказался самым беззащитным перед судом истории. Этот делец — марионетка, как и вся представляемая им система, прогнил изнутри и может держаться лишь благодаря искусственным подпоркам. Обнаружив, что они более не спасают его, он слабеет и теряется»³⁴. Менген – единственный, кто все время помнит о действующей войне и реагирует на её движения, а значит, противоречит логике дома и его отстраненности от мира. Его-то и настигает смерть, оставляя иных персонажей и дом неувиденными. Р. Брайден отмечает: «В вопросе того, как поколения сменяют друг друга, что заставляет родителей растить детей для чести и достижения целей, «Дом, где разбиваются сердца» гораздо ближе к «Чайке»... Миазмы романтической богемности, довлеющие над шотоверовским пришвартованным кораблем дураков оказывается куда ближе к атмосфере любви Сориных – осажденному дому у волшебного озера, чем к увядающему под вишневыми деревьями особняку Раневской»³⁵.

В отличие от А. П. Чехова, Бернард Шоу ясно выражает авторское присутствие, сопровождая свои работы объемными предисловиями или послесловиями, разъясняющими его замыслы; наполняя текст пьесы обширными детализированными ремарками, рассчитанными скорее на читателя, чем на зрителя: «Бернард Шоу...уделяет большое внимание литературной отделке своих пьес. Его язык читается легко. Длинные описательные ремарки рассчитаны на читателя... Характерно, что, обозначая имена действующих лиц перед репликами, он никогда не сокращает их»³⁶. Для Шоу важно не только создание пьесы как таковой, но и общение с читателем через нее. Так, ирландец находит точки соприкосновения со Львом Толстым в своей внутритекстуальной назидательности.

³⁴ Ромм А. Послесловие к пьесе Б. Шоу «Дом, где разбиваются сердца». URL: <http://noblit.ru/node/1138> (Дата обращения 20.04.2017).

³⁵ Bryden R. The Roads to Heartbreak House // The Cambridge Companion to George Bernard Shaw. – 1998. – С. 183.

³⁶ Морозов М. М. Драматургия Бернарда Шоу // Пигмалион: сб. / Гос. ордена Ленина акад. Малый театр. – 1946. С. 7.

Пьеса Бернарда Шоу также сплошь наполнена диалогами, но в отличие от А. П. Чехова, герои Шоу нацелены на коммуникацию: они провоцируют друг друга на спор, на дискуссию; они добиваются ответов. И если в «Вишневом саде» персонажи скрываются от правды, все время избегая разговоров о ней как чего-то неприятного и несущественного, игнорируя ее так, будто ее и нет вовсе:

«Лопахин: надо окончательно решить – время не ждет...Согласны вы отдать земли под дачи или нет?

Любовь Андреевна: Кто это здесь курит отвратительные сигары...»,³⁷

то обитатели «Дома...» последовательно срывают маски друг с друга и с самих себя, что ясно выражает Менген в третьем действии: «Где тут стыд, в этом доме? Нет, давайте все разденемся догола. Уж если что делать, так надо доводить до конца. Морально мы все уж разоблачились догола. Так давайте обнажимся и телесно»³⁸. А. Ромм подчеркивает это стремление к выявлению истинной природы персонажей в драме Б. Шоу: «Этот процесс духовного «оголения» и составляет драматическую основу пьесы. Подводя итог деятельности нескольких поколений английской интеллигенции, Шоу приводит на суд истории своих персонажей, каждый из которых, обладая ярко выраженным индивидуальным характером, воплощает определенную тенденцию культурного и духовного развития Англии»³⁹.

В начале первой мировой войны Б. Шоу написал критический памфлет «Война с точки зрения здравого смысла», который был резко не принят обществом, обуянным на фоне военных действий всепоглащающим патриотическим чувством: «В обстановке травли и недоброжелательства, сложившейся вокруг Шоу, Чехов стал для него своего рода литературным знаменем, опорой в его борьбе с реакционерами от литературы и политики.

³⁷ Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем. В 30 т. Т. 13: Пьесы. Вишневый сад. – 1978. С. 298.

³⁸ Шоу Б. Полное собрание сочинений в шести томах / Пер. с английского. Под общ. ред. АА Аникста и др. // Л.: Искусство. – 1980. – Т. 4. С. 315.

³⁹ Ромм А. Послесловие к пьесе Б. Шоу «Дом, где разбиваются сердца». URL: <http://noblit.ru/node/1138> (Дата обращения 20.04.2017).

Подчеркивая связь своей пьесы с традицией чеховского театра, Шоу назвал ее «фантазией в русском стиле на английские темы». «Под влиянием Чехова, — пояснял он, — я написал пьесу на ту же тему и назвал ее «Дом, где разбиваются сердца». Это не самая худшая из моих пьес, и, надеюсь, она будет принята моими русскими друзьями как знак безусловного преклонения перед одним из их величайших поэтов — драматургов»⁴⁰.

Б. Шоу сознательно не публиковал пьесу в военные годы, комментируя это так: «Вы не можете вести войну с войной и со своим соседом одновременно. Война не терпит яростного бича комедии, не терпит безжалостного света смеха, ослепительно сверкающего со сцены... Во время войны искусство драматурга становится большей опасностью, чем яд, клинок или тринитротолуол. Вот почему я не должен был выпускать на сцену «Дом, где разбиваются сердца» во время войны: немцы в любой момент могли последний акт спектакля превратить из вымысла в реальность и не стали бы, пожалуй, дожидаться подсказки из будки суфлера»⁴¹. Благородные помыслы драматурга, бесспорно, справедливы, но и после окончания войны его пьесе еще долгие годы не удавалось достичь того внимания, которого она заслуживала. Р. Брайден писал: «В результате «Дом...» дождался театрального признания только после наступления Второй Мировой войны, когда Р. Донат поставил ее в театре Кембридж в Лондоне в марте 1943, самостоятельно сыграв капитана Шотовера... К тому моменту самые страшные воздушные атаки на Лондон были уже позади, а ракетные атаки еще не начались. Но на публику, наблюдающую пьесу, был оказан уникальный эффект, такой, каким его задумал Шоу»⁴².

Проведенный нами анализ позволил выявить основные характеристики творческой манеры А. П. Чехова и Б. Шоу, черты их сходства и различия.

⁴⁰ Там же

⁴¹ Шоу Б. Полное собрание сочинений в шести томах / Пер. с английского. Под общ. ред. АА Аникста и др. // Л.: Искусство. — 1980. — Т. 4. С. 283.

⁴² Bryden R. The Roads to Heartbreak House // The Cambridge Companion to George Bernard Shaw. — 1998. — С. 193.

Все это послужит основанием для последующего анализа и выявления присутствия драматургов в кинокартине А. Н. Сокурова «Скорбное бесчувствие».

2. «СКОРБНОЕ БЕСЧУВСТВИЕ» А. Н. СОКУРОВА

Прежде чем перейти к анализу картины А. Н. Сокурова «Скорбное бесчувствие», нам представляется целесообразным охарактеризовать творческую манеру режиссера, чтобы осознать место картины в общей канве его работ.

2.1. Творческая манера А. Н. Сокурова

Для творчества Сокурова характерно тяготение к статике, обездвиженности, замиранию. Движение в его картинах сведено к минимуму. Все внимание зрителя, таким образом, сгущается в одной конкретной точке пространства, выбранной режиссёром для изображения. Категория времени уходит на задний план, становится чем-то вязким, растяжимым. А. К. Секацкий подмечает: «Пространство полагается самими событиями и даже отсутствием событий, которые своей привычностью могли бы замаскировать выход в новое измерение. Именно так зачастую и поступает режиссер, выжидая, пока зритель всмотрится в кадр: еще нет никакого сюжетного действия, но событие печали или тоски странным образом уже обнаружило себя — измерения заданы, и все, что будет здесь происходить, будет нести в себе отметину своего пространства, будет отмечено, например, светлой печалью, как в «Одиноким голосе человека», или скорбным бесчувствием...»⁴³

Паузы, столь характерные для творчества А. П. Чехова, гиперболизируются у А. Н. Сокурова, помещаются в центр повествования. Пауза доминирует над словом, над шагом. В ней для Сокурова помещается вся сущность бытия, истинность существования человека. Тягостное замирание на экране, умышленное сокращение широты видимого зрителю пространства компенсируется колоссальным углублением внутрь изображаемого.

⁴³ Секацкий А. К. Дом и Небо. // Сокуров. Части речи. – 2006. – С. 425.

Такова первая полнометражная картина режиссера «Одинокий голос человека», снятая на основе произведений А. П. Платонова – растянутые на минуты фрагменты, длинные планы, почти полное отсутствие действия, доминантное положение тишины. Таков «Камень» - фильм, повествующий о внезапном возрождении А. П. Чехова в его ялтинском доме-музее. Здесь какое-либо движение минимизируется до предела, заставляя зрителя погружаться в статику изображения, замирать вместе с ним.

Звук или его отсутствие, лёгкое движение или обездвиженность, речь или тишина - все эти разноприродные элементы срастаются воедино, формируют цельный образ, становясь неотъемлемой частью друг друга так, что их отщепление кажется если не невозможным, то во всяком случае крайне проблематичным: «Фильмы Александра Сокурова трудно разобрать на составные части: звук здесь может работать изображением, невидимое входит в ткань кадра и оборачивается зримым как слышимым. Но и слышимое само по себе призрачно: звуковая дорожка несет шумы как голоса мира, многократно приближаясь к молчанию. Молчание долгих планов растит образы и картины, интерактивно питаясь зрением оператора и временем зрителя»⁴⁴.

Для Сокурова характерно также смешение игрового и документального материалов, их переплетение. Документальная хроника разрывает игровой повествовательный пласт, тем самым преодолевая свойственную ему линейность. Ткань текста разрывается на лоскуты, собранные воедино.

Все повествование А. Н. Сокурова построено на дуальности: жизнь и смерть, тело и душа, статика и движение, молчание и речь: «Сокуровский Дом посредничает между Иллюзией жизни и определенностью смерти в той же степени, в какой гроб придает усопшему последнее сходство с живым и вместе с тем обещает физическое разложение по ту сторону могилы, провожает из жизни земной, но не гарантирует жизни вечной»⁴⁵.

⁴⁴ Андреева Е. Ю. Молчание. // Сокуров. Части речи. – 2006. – С. 384.

⁴⁵ Добротворский С. Н. Город и дом. // Сокуров. Части речи. – 2006. – С. 329.

Все элементы киномира существуют на этом пересечении, на грани дуального, находясь в своеобразном чистилище, промежуточном пункте, будучи неприменимыми ни к одному из полюсов. Все это, как кажется, отсылает нас к А. П. Платонову и его повествовательной манере. Вспоминается, конечно, самая яркая сцена из «Чевенгура», заимствованная А. Н. Сокуровым в «Одиноким голосе человека», где персонаж «видел смерть как другую губернию, которая расположена под небом, будто на дне прохладной воды...» и намеревался «...пожить в смерти и вернуться»⁴⁶ - прозревшим. У Платонова он, конечно, не возвращается. Сокурову же близка идея проницаемости пространства и субстанции, что удачно иллюстрируется применением смешения документальных и игровых кадров. Поэтому затеянный персонажем «поход в смерть» оборачивается возвращением, столь им желанным. Однако по возвращении он оказывается как раз в состоянии промежуточном, чистилищном, ибо обретенное знание отчуждает его от самости. Это же состояние, как представляется, изображается Сокуровым в «Камне» приходом Чехова из небытия.

Через все свое творчество режиссер верно проносит мотив одиночества, человеческой отчужденности от другого и от мира, выражая его повсеместно. А. В. Гусев в одноименной статье рассматривает этот аспект: «Одиночество, предъявленное как факт, как ноша, как элемент всеобщей расстановки сил. Не столько состояние души, сколько положение вещей; не направление мыслей, но черты лица»⁴⁷. Сокуров распространяет его на уровне чуть ли не осязаемого ощущения, устраняя самую возможность избежания встречи с ним. Одиночество повисает в воздухе мира Сокурова – его выражает пейзаж, индифферентный к посетителям: «Пейзажи Сокурова первозданны и дряхлы одновременно, и в этом парадоксе – ключ к способу

⁴⁶ Платонов А. П. Чевенгур. Собрание сочинений в пяти томах: Стихотворения. Рассказы и повести 1918-1930. Очерки. – Информпечать, 1998. – Т. 1. С.

⁴⁷ Гусев А. В. Одиночество. // Сокуров. Части речи. – 2006. – С. 396.

видения режиссера. Неизменные от века, они не живут, но пребывают, тая в своем конце начало...Сокуровский пейзаж вообще всегда влажен, будь то даже пески пустыни. Мир не то только что сошел с гончарного круга и не успел еще просохнуть, не то запотел и размяк от непомерной натуги многовекового существования. Он недвижим, еще или уже – неведомо, да и неважно, для него времени не существует, время – понятие человеческое»⁴⁸. Сама вечность отчуждает природу от человека, не позволяет ему самоотождествления с ней в силу быстротечности, мимолетности человеческого существования.

Тень одиночества отражается и на лицах персонажей: «Странны лица сокуровских героев. Сразу и не поймешь, в чем тут дело. Они как будто все время чуть-чуть не такие, каких ожидает зритель...Какой-то вывих мельчайших лицевых мышц, анатомически невозможный, какая-то легкая не то выбитость, не то вбитость черт – причем особенно заметная, когда герои смотрят прямо в камеру. Словно то самое одиночество мшистым валуном прошло, пропечаталось по лицу»⁴⁹. Все это оставляет неизгладимое впечатление, напрочь связываясь с киноязыком А. Н. Сокурова.

2.2. «Скорбное бесчувствие»: Анализ текстуального материала картины

Картина «Скорбное бесчувствие» выбивается из общей парадигмы творческой манеры А. Н. Сокурова в вопросе экспрессии. Она наполнена чрезмерной для режиссера активностью, движением, избыточностью. «Скорбное бесчувствие» в общем срезе работ А. Н. Сокурова представляется экспериментом, который режиссер сознательно провел над собственными эстетическими установками. В дальнейшем творческие решения работы не вошли в так называемую «сокуровскость», оставшись, тем самым, чем-то маргинальным, обочинным.

В сравнении с прочими работами режиссера «Скорбное бесчувствие» оказывается на редкость динамичным во многом благодаря обильному

⁴⁸ Гусев А. В. Одиночество. // Сокуров. Части речи. – 2006. – С. 396.

⁴⁹ Там же

наполнению пластической составляющей. Танец - важнейший и неотчуждаемый компонент картины, он - дыхание дома, именно через него выражается ещё теплящаяся внутри него жизнь. Тяготение к пластическому исполнению недвусмысленно выражено уже выбором исполнителей, среди которых замечены профессиональные артисты балета Алла Осипенко и Дмитрий Брянцев, исполняющие роли Ариадны и Гектора. К. А. Добротворская подчеркивает это начало в картине: «В фильме танцуют все, даже сам Бернард Шоу. Причудливое соединение экзотического восточного танца, брачного хоровода невиданных животных и детского кривлянья – это, по Сокурову, *danse macabre*, чей ритм отбивают пушки»⁵⁰. В танце обитатели дома находят последнюю возможность воплощения.

Выразительная мимика, столь же чуждая Сокурову, также появляется здесь, что отмечает М. Б. Ямпольский: «Сокуров только однажды в начале своей карьеры в фильме «Скорбное бесчувствие» экспериментировал с экспрессивной мимикой»⁵¹. Капитан Шотовер строит гримасы перед маской Шоу, Элли накидывается на Гектора со звериным взглядом, Ариадна картинно впадает в истерику. Лица героев подвержены мимическому танцу наравне с телами, что придает каждому еще большую экспрессивность.

Музыкальное направление в картине представляет исполнитель Рэнделла Андрей Решетин, в то время действующий скрипач рок-группы «Аквариум». В картине он, как и его прототип у Б. Шоу, играет на скрипке, будучи единственным персонажем, воспроизводящим живую музыку в противовес почти неумолкающему проигрывателю няни Гинесс.

Словесное наполнение картины также весьма обильно на общем фоне работ режиссера. Речь у Сокурова, как правило, побочна в сравнении с визуальным наполнением, в сравнении с пронзительной тишиной, насквозь пронизывающей его творчество. Герои «Скорбного бесчувствия»

⁵⁰ Добротворская К. А. Пляска смерти. «Скорбное бесчувствие» и эстетика модерна. // Сокуров. Части речи. – 2006. – С. 74.

⁵¹ Ямпольский М. Б. Лицо. // Сокуров. Части речи. – 2006. – С. 377.

разговорчивы и прямолинейны. На протяжении всей картины они стремятся к полному раскрытию друг друга. Фатическая функция диалога, таким образом, уходит на задний план, уступая стремлению к истине, дотошному раскапыванию основ человеческой природы.

А. Н. Сокуров задумывает свою картину в еще советской России эпохи застоя, задыхающейся в своем вакууме, предчувствующей приближение слома старого, изжившего себя режима. Прежний мир обречен, и необходимость перемен со всей очевидностью предстает перед режиссером. Как и А. П. Чехов в пьесе «Вишневый сад», А. Н. Сокуров в картине «Скорбное бесчувствие» отражает свое предощущение краха, конструируя миф⁵² «английскости» для остранения изображаемого материала.

Для советской аудитории визуальное наполнение картины представляло собой нечто шокирующее, странное, не присущее советскому кинематографу. Подобное восприятие формируется посредством обильного использования режиссером умышленно инородных элементов, не свойственных русской культуре, являющих собой маркеры британского сообщества. Но фрагменты эти зачастую представляют собой наиболее расхожие, стереотипные ассоциации, не всегда имеющие прямое отношение к реальности. Сокуров умышленно применяет эти эмблемы, заставляя их выступать на поверхности текста, так, чтобы не оставалось почти никакой возможности упустить их из виду; так, чтобы даже у самого неосведомленного зрителя возникло подозрение в достоверности локации.

Для зарубежного зрителя подобное происшествие в советском кинематографе также было чем-то принципиально новым с позиции географического происхождения. Само наполнение фильма едва ли могло произвести ошеломляющий эффект, сопоставимый с реакцией советской

⁵² Согласно концепции Р. Барта, под мифом мы подразумеваем вторичную семиологическую систему, представляющую собой не саму реальность, но определенное представление о ней (см. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика.-М.: Прогресс. – 1989).

публики. За рубежом картина рассчитывала на иное восприятие, и здесь снова отчетливо проявляется метод остранения. Для потенциального британского зрителя кинофильм также изображает нечто чуждое, чужое, выражая собой взгляд извне, далекий от их самовосприятия. Изображенная на экране символическая «английскость» есть фикция, отождествление с которой невозможно. Результатом этого неожиданного советского продукта явилась номинация «Скорбного бесчувствия» на «Золотого медведя», главный приз на Берлинском кинофестивале в 1987 году.

Для А. Н. Сокурова внешнее действие так же побочно, как и для его предшественников. Юрий Арабов, сценарист картины, констатирует предпочтения режиссера: «Александр Сокуров вместо сценария предпочитает «хорошую прозу», из которой бы рождался импульс к творчеству, вне зависимости от того, насколько прописана в нем драматургическая ситуация. (Он вообще не любит интриги и действия)»⁵³.

Война представляет собой нечто сугубо внешнее, не внедренное в контекст повседневности дома. Герои выражают все ту же отстраненность по отношению к ней – пораженное бесчувствием, его население не способно внимать окружающим изменениям. Элли в начале картины тревожно отмечает регулярные взрывы бомб, отзвуки которых слышны в доме, но Гесиона успокоительно произносит: «К этому вы привыкнете»⁵⁴. Так и происходит.

И все же Сокуров сокращает свойственное обоим драматургам абстрагирование от внешних событий посредством внедрения в картину кадров документальной хроники. Будучи инородным, внетекстуальным материалом, подобные вставки не противоречат ни отстраненной позиции персонажей, ни замыслу драматургов. Напротив, документальные кадры здесь зачастую являются иллюстрацией к репликам, усиливающей

⁵³ Арабов Ю. Кинематограф и теория восприятия. Учебное пособие – Москва: ВГИК, 2003. С. 19.

⁵⁴ Скорбное бесчувствие (реж. А. Н. Сокуров, 1987).

восприятие происходящего внутри дома. Сокуров напоминает зрителю о войне посредством простых образов, которые являют собой фрагменты рутины военных действий, элементы повседневной деятельности и занятости ее участников, не открывая взору кадров реализации намерений: на экране не возникает картина самой смерти, лишь ее предзнаменование или констатация. Режиссер изображает выстрелы, заряд орудий, разведовательные операции, но никогда – их результат. Все это оказывается за рамками кинотекста так же, как продажа имения в «Вишневом саде», пожар в «Трех сестрах», судьба Нины Заречной в «Чайке».

На протяжении всего повествования слышны взрывы бомб и виден дым, но все это остается за рамками происходящего, практически не отражаясь на обитателях дома. Гесиона в разговоре с Элли произносит: «Вокруг нашего дома все время кто-то воюет, а мы даже перестали обращать внимание»⁵⁵. Дом находится на обочине действительности – войны, страны, людей. Поэтому взрывы, являющиеся прорывающейся сквозь фантазию «реальностью», на первый взгляд воспринимаются как нечто столь же инородное, сколь и включение документальных кадров войны. И все же все эти кадры не случайны, они являются неотъемлемой частью повествования, придающей картине цельность. Проговариваемое персонажами визуализируются посредством документальной хроники, тем самым расширяя мысль через образ, углубляя понимание, акцентируя внимание на деталях, которые не должны быть упущены.

Нам представляется целесообразным разделить исследование на анализ текстуального и визуального материалов, представленных в картине, чтобы по возможности обособить два типа восприятия. В раздел текстуального анализа, помимо речевых проявлений, представляющих собой собственно текст, будут также включены все сопутствующие звуковые элементы картины.

⁵⁵ Скорбное бесчувствие (реж. А. Н. Сокуров, 1987).

Текст картины А. Н. Сокурова нелинеен, но представлен несколькими уровнями: коммуникацией персонажей пьесы «Дом, где разбиваются сердца», фрагментарно воспроизводящей первоисточник; речью «умертвленного» автора – Бернарда Шоу; языком телесности, выраженном в картине посредством многочисленных танцевальных сцен; звуками, сопровождающими документальную хронику; иными интертекстуальными внедрениями, обладающими письменной, аудиальной и аудиовизуальной природой. Режиссер сознательно заставляет повествование постоянно спотыкаться об инородные пассажи, фрагментируя изображаемую реальность. Особенность формы в кинотексте Сокурова подчеркивает М. Б. Ямпольский: «Интрига распадается на осколки, тщательно выкладываемые в новую мозаику, но выкладываемую так, что между кусочками смальты остаются большие зазоры, необходимые авторам для того, *чтобы строить сюжет не линейно, но ассоциативно*»⁵⁶. Действительно, несмотря на разнородность используемого режиссером материала, он обладает текстуальной связностью – каждый элемент являет собой определенную реакцию на предшествующий. Визуальный материал наглядно иллюстрирует этот тезис, помещая на экране картину, являющуюся следствием сказанного. Так, Элли беседует с Гесионой о капитане Шотовере:

«- Такой милый, но мне про него рассказали такие ужасы!

- Наверное, что-нибудь про Занзибар?»⁵⁷

Диалог подкрепляется визуальной репрезентацией ассоциации с Занзибаром – перед зрителем возникает изображение смеющейся женщины, которая своим видом транслирует миф о Занзибаре, а заодно и о Британском колониализме.

Изображение Ариадны с проглядывающей сквозь прозрачное одеяние грудью в компании ластящегося к ней Гектора прерывается образом

⁵⁶ Ямпольский М. Б. «Ковчег, плывущий из прошлого». // Сокуров. Части речи. – 2006. – С. 58.

⁵⁷ Скорбное бесчувствие (реж. А. Н. Сокуров, 1987).

ребенка, прильнувшего к материнской груди, который также являет собой знак Занзибара. Сразу после этого издается рев и возникает фигура льва, импульсивно расхаживающего с таким видом, будто он готовится к нападению. Здесь режиссер вновь возвращает нас к Ариадне и Гектору, который произносит: «Когда в Индии, на королевской охоте, я спас тигра от неминуемой гибели, даже тогда я не испытывал того потрясения, которое я испытываю сейчас»⁵⁸.

Чуть позже маска Б. Шоу комментирует изображение: «Мужчины никогда и ничего не делают ради женщины. От рождения и до смерти мужчина остается дитятей женщины, которому постоянно от нее что-то нужно, и который никогда ей ничего не возвращает. И в конце концов, почему он должен кого-то любить, тем более, когда кругом война? Эта война становится такой глупостью, что не выразить словами. Движения никакого, а все достижения – это убийства, убийства и убийства»⁵⁹. Мужчина-ребенок, мужчина-комнатная собачка – образ, который создает в своей пьесе Б. Шоу, и Сокуров транслирует его в своей интерпретации.

В начале картины все гости постепенно съезжаются в дом. Кадры их прибытия прерываются появлением документальной хроники Бернарда Шоу, который также встречает гостей, выходя на террасу дома. Мотив гостеприимства иллюстрируется дуально посредством различных повествовательных пластов. Все это продолжается вторжением в дома – Шотовера и Шоу – и сопроводительными диалогами персонажей и монологом драматурга, что одновременно является погружением в их реальности. Две параллельные линии дополняют друг друга.

Кинокартина начинается с танца Гектора и няни Гендельс, в котором ясно проявляется анималистическая и природная подражательность, свобода от оков господствующей техники, присущей классической танцевальной культуре. Их танец наполнен прыжками и полетами, простыми и

⁵⁸ Скорбное бесчувствие (реж. А. Н. Сокуров, 1987).

⁵⁹ Там же

незамысловатыми движениями, чуждыми скованности и стремящимися к преодолению гравитации. Здесь представлено освобожденное тело, открытое к любому движению, тяготеющее к сближению с природой, к естественной динамике фигуры. Так Сокуров выражает диониссийское начало⁶⁰ в картине, которое торжествует в доме с самых первых кадров картины: «Культ танца в модерне – окончательная победа ночного Диониса над дневным Аполлоном»⁶¹. Баланс, как будет видно далее, не соблюден – в своем стремлении к свободе от застывших этических норм персонажи утрачивают всякую способность к самоорганизации и укрощению своих страстей, достигая лишь опустошения и пресыщенности жизнью. Все, что им остается – продолжать поощрение своего неукротимого стремления к удовольствию. Танец выглядит едва ли не самым естественным состоянием для обитателей дома. Кажется, весь фильм мог бы быть представлен в виде непрерывного потока импульсивных телодвижений, вторящих движению словесному.

Все эти фрагменты оказываются тесно сплетены между собой, создавая объемный образ происходящего, где ничто не вызывает противоречия. При этом каждый элемент, конечно, не претендует на окончательность, и на его месте легко можно представить иную текстуальную единицу. Тем не менее, сама ассоциативная форма воспроизведения бесконечно расширяет границы текста, открывая его для трансформации.

Как уже было сказано, «Скорбное бесчувствие» – фантазия А. Н. Сокурова по мотивам пьесы Б. Шоу. Фантазия – не адаптация, она не претендует на близость собственного воспроизведения к первоисточнику. Напротив, подобное определение наделяет режиссера вольностью в

⁶⁰ В своем эстетическом трактате «Рождение трагедии из духа музыки» Ф. Ницше выделил дуалистические истоки искусства, назвав их аполлоническим и диониссийским. Аполлоническое представляло реальность как упорядоченность форм, рациональность, в то время как диониссийское олицетворяло ее как необузданную чувственную стихию, иррациональность. (См. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки //СПб.: Азбука. – 2000. – Т. 231. – С. 7).

⁶¹ Добротворская К. А. Пляска смерти. «Скорбное бесчувствие» и эстетика модерна. // Сокуров. Части речи. – 2006. – С. 74.

использовании исходного произведения – Сокуров перенимает у Шоу базовый материал – пространственное решение и персонажей, оставляя за рамками своей работы одного из второстепенных персонажей – боцмана Дэна, взамен изобретая доктора Найфа, продавца динамита Владимира и ассистентку-японку.

Фигура доктора мотивируется предисловием Б. Шоу, где драматург описывает врача-знахаря, к любому симптому приписывающего операционное вмешательство: «Если можно было вырезать из человека какую-нибудь часть, не погубив его при этом (без необходимости), - они ее вырезали. И часто человек умирал именно вследствие этого (без необходимости, разумеется). От таких пустяков, как язычок в глотке или миндалина, они переходили к яичникам и аппендиксам, пока наконец внутри у тебя уже ничего не оставалось»⁶². У Сокурова Найф – фанатик, стремящийся во что бы то ни стало докопаться до истины в человеке. Менген для него – подарок. Принимая его за труп, Найф освобождается от всех ограничений, неизбежных при взаимодействии с живыми пациентами, и готовится дать себе волю в препарировании. Менген здесь представляет собой своего рода текст, который можно вскрыть и разобрать на части в исследовательских целях. Сокуров описывает его как наиболее пластичного персонажа, который выделяется на общем фоне: «Но пластика доктора какая-то особенная: она близка пластике движения людей в нашей хронике. Так двигаются солдаты в хронике, как призраки, как тени, импульсное движение, как будто источник энергии находится за пределами тела и оно управляется извне»⁶³. Его внедрение в картину мотивируется его ролью связующего звена между игровым и документальным элементами текста.

Появление продавца динамита также не противоречит общему построению текста – в пьесе Б. Шоу Шотовер постоянно говорит о

⁶² Шоу Б. Полное собрание сочинений в шести томах / Пер. с английского. Под общ. ред. АА Аникста и др. // Л.: Искусство. – 1980. – Т. 4. С. 281.

⁶³ Сокуров А. Н. Заметки о пластическом решении фильма. // Сокуров. Части речи. – 2006. – С. 464.

динамите и его накоплении, поэтому визуализация ее поставщика в картине А. Н. Сокурова представляется уместной.

Наименее мотивирован образ японской женщины, ассистирующей капитану – она фигурирует лишь в единичных фрагментах и не привлекает к себе никакого внимания так, что даже исследователь М. Б. Ямпольский, комментируя внедрение новых лиц Сокуровым, не удостоивает ее вниманием.

Новым для пьесы персонажем оказывается и маска Бернарда Шоу, внедренная А. Н. Сокуровым в картину наравне с персонажами. Образ драматурга демонстрирует режиссерское отношение к авторству и степени его вовлечения в текст. Через фигуру Шоу Сокуров выражает и собственное место в творении: самостоятельное озвучивание – прием, активно применяемый Сокуровым в собственных работах⁶⁴ – раздается здесь исключительно в редких репликах Б. Шоу.

Самое первое появление драматурга в киноленте лишает зрителя иллюзий на последующее воплощение оригинального текста Шоу. Представ перед нами в преклонном возрасте, драматург вопрошает: «Откуда вы все взяли и что вы пришли увидеть? Старика Бернарда Шоу, который когда-то был знаменитым драматургом, думал обо всем на земле и писал об этом? Что ж, *вот все, что от него сохранилось*. Смотреть особенно не на что»⁶⁵.

Вводная сцена проясняет зрителю, что Шоу введен сюда как великовозрастный, некогда авторитетный персонаж, которого из почтения пригласили к участию в картине. Он олицетворяет собой символ ушедшей эпохи, давшей толчок для формирования сегодняшней культуры, став точкой отсчета для картины Сокурова, который переосмысляет опыт предшественника, придавая ему новую форму. Так, с позволения самого

⁶⁴ Наиболее показателен в этом смысле, как кажется, «Русский ковчег», где автор представляет собой главного, но незримого персонажа, находящегося по ту сторону камеры так, что зритель смотрит на происходящее глазами автора. Авторский голос здесь действительно принадлежит А. Н. Сокурову.

⁶⁵ Скорбное бесчувствие (реж. А. Н. Сокуров, 1987).

драматурга и по его личному примеру режиссер обосновывает свой собственный уход от оригинала, показывая, что реализация дословной экранизации готового текста оказалась бы здесь не к месту и не ко времени; показывая нецелесообразность настойчивого и повсеместного поиска Б. Шоу в кинотексте.

В следующий раз Бернارد Шоу появляется на экране уже не в виде документального кадра, но в непосредственном контакте с персонажами – Сокуров вносит драматурга внутрь самого повествования наравне с созданными им героями. Как ни парадоксально, таким образом режиссер вновь отдает дань своему предшественнику, который, как уже было отмечено, питал склонность к обильным комментариям и ремаркам. Сам А. Н. Сокуров так комментирует это внедрение: «Появление Шоу – знак того, что автор внимательно наблюдает за тем, как разворачиваются события, и, в конечном счете, автор участвует в них»⁶⁶. Бернارد Шоу появляется перед Шотовером, показывая ему текст, от которого капитан, посмеиваясь, отмахивается как от ненужной, неавторитетной литературы. Драматург озадаченно осматривает и ощупывает созданного персонажа, вновь указывая на текст, который в недоумении держит в руках, как бы силясь понять, почему этот сидящий перед ним старик так не похож на созданный им оригинал. Как представляется, эта сцена иллюстрирует основную идею, разрабатываемую рецептивной эстетикой – отсутствие между текстом и читателем «общего кода, который мог бы управлять освоением текста»⁶⁷. В. Изер отмечал: «По мере того как читатель восполняет в своем воображении то, что в тексте осталось несказанным, сказанное «разрастается» и приобретает, возможно, большее значение, чем казалось на первый взгляд, и тогда даже тривиальные сцены могут поразить своей глубиной»⁶⁸. Читатель

⁶⁶ Сокуров А. Н. Фрагмент режиссерской экспликации. // Сокуров. Части речи. – 2006. – С. 467.

⁶⁷ Изер В. Рецептивная эстетика. Проблема переводимости: герменевтика и современное гуманитарное знание // Академические тетради. – 1999. – №. 6. – С. 59-96.

⁶⁸ Там же

пьесы Б. Шоу А. Н. Сокуров в своем восприятии капитана Шотовера отделился от первоначального текста, тем самым подвергнув его неизбежному расширению.

Ремарки маски Шоу, таким образом, вполне целесообразно оказываются не востребованными. Капитан молча курит и посмеивается, гримасничая и издавая нечленораздельные звуки. Шоу лишен должного авторитета, он представляется здесь даже не в качестве равного капитану героя, но в виде чудаковатого старика (так, что в сравнении с ним сам капитан обретает большую легитимность). Позднее в ленте возникает сцена, где капитан Шотовер сам читает книгу Б. Шоу, после чего раскрывает ее перед взором Бальтазара, что заново иллюстрирует сцену между самим капитаном и драматургом, только теперь Шотовер сам оказывается в положении Шоу – Бальтазар, конечно, не в силах воспринять информацию, и капитан покорно умирят свой импульс, задорно обнимая борова. Шотоверу, в отличие от Б. Шоу, очевидна тщетность попытки образовать, исправить Бальтазара на свой лад. Его питомец, как персонажи пьесы, живут собственной жизнью, над которой не властен ни Б. Шоу как автор пьесы, ни капитан Шотовер как хозяин дома. Целесообразно здесь, как представляется, видеть в Бальтазаре старика Фирса из «Вишневого сада», фигура которого является лишь наиболее явной иллюстрацией глухоты, которая свойственна всем героям пьесы. Так и невосприимчивость борова олицетворяет всеобщее бесчувствие.

Позднее драматург вновь появляется перед нами в документальной форме. Он сидит за столом, погруженный в собственные мысли, а за кадром слышится голос Сокурова, проносящий: «У меня есть привычка, когда не ладится работа, хватать первую подвернувшуюся под руку женщину и сжимать ее в объятиях до тех пор, пока она не испустит дух...»⁶⁹ Пока звучит монолог, в кадре на некоторое время появляется Гектор, пробирающийся сквозь поле с ружьем в руках. Обнаружив кем-то оставленное ружье,

⁶⁹ Скорбное бесчувствие (реж. А. Н. Сокуров, 1987).

идентичное его собственному, он, почти не колеблясь, производит замену. Отношение к предмету здесь аналогично отношению к женщине, высказываемому устами Шоу. На заднем фоне слышна запись из мультфильма «Три поросенка»⁷⁰.

Голос Б. Шоу в кинофильме выполняет, как кажется, ту же роль, что и повторы у Чехова – через него озвучиваются ключевые для текста мысли. В «Доме...» мужчины предстают в виде приложения, «комнатных собачек»⁷¹ женщин – так определяют Гектора Элли, Гесиона и он сам; так Гектор в третьем действии определяет капитана Шотовера; так Ариадна изображает Рэнделла, именуя его слюнтяем⁷².

В конечном итоге присутствие Б. Шоу в «Доме...» становится неуместным в силу непреодолимой дистанции между принадлежащей ему пьесой и ее адаптацией. Его значимость в кинотексте теряет свою мотивировку, и капитан выносит его на руках и выбрасывает за борт – дома и повествования.

Все рассматриваемые нами тексты сплошь наполнены праздным времяпрепровождением. Персонажи Сокурова ведут разоблачительные беседы, предаются похоти, бесцельно прогуливаются по дому и его окрестностям. Все события – гипноз Менгена, попытка самоубийства Рэнделла, инверсивный Бальтазаров пир – искусственны, ибо придумываются героями, чтобы разбавить пустоту повседневности. Отсутствие подобных событий и их вариативность никак не повредила бы общему построению картины.

В вопросе разоблачения, которому персонажи подвергают друг друга, Сокуров оказывается ближе к Б. Шоу, сохраняя в своих героях стремление к оголению, подчеркивая его также с помощью нарядов, сопутствующих этому

⁷⁰ Три поросенка. Дурная симфония (реж. Б. Джиллетт, 1933).

⁷¹ Шоу Б. Полное собрание сочинений в шести томах / Пер. с английского. Под общ. ред. АА Аникста и др. // Л.: Искусство. – 1980. – Т. 4. С. 324.

⁷² Там же

намерению. Ариадна надевает прозрачное платье на голое тело; Элли предстает обнаженной перед Гесионой, когда та будит ее ото сна; Менгена раздевают перед готовящейся препарацией; раздетый Рэнделл сидит в сундуке, ожидая Ариадну. Сама корабельная униформа выражена в форме кимоно – наряда, от которого можно с легкостью освободиться. Герои кинокартины всегда готовы к обнажению, одежда на них – лишь условность. Они предстают друг перед другом в виде открытой книги, все содержание которой лежит на поверхности. Все предпринимаемые ими ужимки и заигрывания открыто преподносятся в виде представления, так, что всем окружающим изначально ясно, что с ними играют. Их образность являет собой разыгрывание спектакля, не скрывающего своей фикциональности. Для всех жильцов дома это является давно усвоенной истиной, в то время как гостям не сразу удастся осознать домашние устои. В доме невозможно возникновение секрета – любая появляющаяся информация моментально становится всеобщим достоянием, знанием, циркулирующем в доме наравне с воздухом.

Царящая в доме вседозволенность ошеломляет Менгена, который оказывается самым чуждым дому лицом, не способным постичь странной жизненной философии его обитателей: «Как можно сохранять хоть какое-нибудь уважение к себе, если мы не стараемся показать, что мы лучше, чем на самом деле?»⁷³ Он не находит себе места, не обретает покоя, все время пребывая в замешательстве. В кинофильме только Менген и Рэнделл постоянно хранят память о действующей войне и реагируют на её движения, а значит, противоречат логике дома и его отстраненности от мира. Поэтому именно их и настигает смерть, оставляя иных персонажей невидимыми для бомбы.

На протяжении всей пьесы обитатели дома проводят последовательный слом Менгена и той системы, которую он представляет. Менген – актер, как и Гектор, но уровень их мастерства различен. Гектор не перестает

⁷³ Скорбное бесчувствие (реж. А. Н. Сокуров, 1987).

практиковать роль храброго воина, глубоко вжившись в свой образ, сделав его неотъемлемой частью собственной личности. Менген же – дилетант, он силится играть, но все его попытки выглядят слишком наигранно, неестественно. «Меня с детства учили быть приличным»⁷⁴, – утверждает он, искренне считая имитацию неотъемлемой и естественной чертой человека. В своих ремарках Бернард Шоу отмечает, что «во всех его движениях чувствуются тщетные потуги держать себя с неким воображаемым достоинством»⁷⁵. Александр Сокуров в изображении персонажа в целом следует замыслу драматурга, но делает его несколько менее отталкивающим: «В пластике очень осторожен, хотя, как это ни парадоксально, двигается не без изящества (должно же быть в нем хоть что-то привлекательным)»⁷⁶. Очевидно, Менген в начале картины представляет собой наибольшую образность и неестественность, что Сокуров подчеркивает телесно: «Одна из пластических задач — как ему помириться со своим животом: в моменты, когда он хотел бы выглядеть моложе и аскетичнее, он походкой пытается прикрыть его, может быть, чуть наклонившись вперед»⁷⁷. Интенция к приукрашенной репрезентации самого себя, первостепенная для героя, противоречит господствующей в доме логике, и поэтому очищение Менгена становится первоочередной задачей остальных.

Доктор Найф, персонаж, придуманный Сокуровым, заявляет, что в человеке переизбыток органов, визуализируя свое убеждение собственноручно произведенным одноглазием. Его план по вырезанию лишнего из Менгена не находит воплощения в силу своевременного признания Элли в применении гипноза. Несостоявшееся хирургическое вмешательство сполна оправдывается вмешательством психологическим – Гесиона и Элли выволакивают на поверхность все скрытое в Менгене,

⁷⁴ Там же

⁷⁵ Шоу Б. Полное собрание сочинений в шести томах / Пер. с английского. Под общ. ред. АА Аникста и др. // Л.: Искусство. – 1980. – Т. 4. С. 305.

⁷⁶ Сокуров А. Н. Заметки о пластическом решении фильма. // Сокуров. Части речи. – 2006. – С. 461-462.

⁷⁷ Там же

выворачивают его наизнанку, избавляя от всей напускной фиктивности, оставляя его оголенным нервом, поверженным и разрушенным.

Рэнделл у А. Н. Сокурова – эпизодическое лицо. В картине он почти не разговаривает, практически все время оставаясь немым наблюдателем. Он проявляет себя только через игру на скрипке и через истерические сцены, что в целом соответствует его образу в пьесе. Ему чужды порядки, господствующие в доме, он оказывается слишком человеческим для подобных устоев. В картине А. Н. Сокурова Рэнделл совершает неудачную попытку самоубийства, мотивированную разочарованием в окружающих его людях: «На войне лучше, там не видишь, кого защищаешь»⁷⁸. Он обрушивается на них с обвинениями и не верит в возможность их исправления, а значит, не желает оставаться с ними: «...если ничто не может вас изменить, если ничто не может сделать так, чтобы вы опомнились. Так и дайте мне его обратно, я второй раз не промахнусь»⁷⁹. Вся эта сцена, как кажется, отсылает нас к «Дяде Ване», где одноименный персонаж дважды совершает неудачный выстрел в стремлении застрелить Серебрякова: «Не попал? Опять промах?!»⁸⁰ В дальнейшем Соня отговаривает дядю Ваню от приема яда. Так и стремлению Рэнделла освободиться от мучительной действительности не суждено сбыться по личной инициативе. Дядя Ваня разочаровывается в Серебрякове, ради которого он всю жизнь трудился так же, как и Рэнделл разочаровывается в мирном населении, за которое он воевал.

Гектор картинен, как и Менген, но в иной манере. Для него его образ – игра, развлечение, способ развеять себя и окружающих. Выдуманность его историй очевидна всем, они кричат о своей фиктивности. Только Элли в силу своей наивной юности искренне верит ему в начале картины, заметно мудрея к ее завершению.

⁷⁸ Скорбное бесчувствие (реж. А. Н. Сокуров, 1987).

⁷⁹ Там же

⁸⁰ Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем. В 30 т. Т. 13: Пьесы. Дядя Ваня. – 1978. С. 181.

Выборка женщины у Гектора произвольна, ничем не мотивирована также, как у Б. Шоу, привыкшего «хватать первую подвернувшуюся под руку женщину»⁸¹. Подобная неразборчивость свойственна Гектору, ищущему женского внимания и почитания, вне зависимости от личных особенностей особы. Женщины для персонажа делятся на обыкновенных и необыкновенных, что отсылает нас к «Чайке» А. П. Чехова, где беллетрист Тригорин, человек бесхарактерный, открывает возлюбленной, актрисе Аркадиной, свои чувства к молодой девушке Нине, как бы спрашивая у нее разрешения на связь с другой. Аркадина пытается прервать эту беседу, произнося:

« - Нет, нет, я обыкновенная женщина, со мною нельзя говорить так...

- Если захочешь, ты можешь быть необыкновенною»⁸².

Необыкновенная женщина здесь та, что понимает движения души и не препятствует их удовлетворению; та, что позволяет мужчине сторонние вольности, и тем самым привязывает его к себе. Гесиона, жена Гектора, воплощает в себе идеал Тригорина. Она – «активный интеллектуальный персонаж, почти ничего не играет, «работает» в основном мыслью и совершает простые логические поступки»⁸³. Гесионе чужда ревность к мужу, она слишком рациональна, стабильна и непоколебима для подобного чувства: «Эмоции проскальзывают на ее лице лишь изредка; она слушает, думает. Но все же ее пластика — это ее статика»⁸⁴. Обнаружив связь Гектора с Элли, она не устраивает сцен, а спокойно, безэмоционально спрашивает:

« - А что, может и мне соблазнить кого-нибудь?

- Кого же?

- Кого-нибудь. Гостей много. Скажем, Менгена.

- А может быть и мне переключиться на твою милую сестричку?

⁸¹ Скорбное бесчувствие (реж. А. Н. Сокуров, 1987).

⁸² Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем. В 30 т. Т. 13: Пьесы. Чайка. – 1978. С. 48.

⁸³ Сокуров А. Н. Заметки о пластическом решении фильма. // Сокуров. Части речи. – 2006. – С. 461.

⁸⁴ Там же

- Давай...
- Все-таки ты необыкновенная женщина»⁸⁵.

Эта необыкновенность оказывается возможной к среде полного бесчувствия, царящей в доме; ревность нецелесообразна в доме, в котором никто не способен испытать настоящие чувства. Все связи Гектора – бесцельные попытки разнообразить свои дни, и поэтому они не способны вывести Гесиону из аморфного равновесия.

Собственная жена Гесиона, ее сестра Ариадна распознаются Гектором в качестве необыкновенных женщин, пропагандирующих вседозволенность и телесную и моральную свободу. Элли же в начале картины ведет себя как «бедная, порядочная»⁸⁶; «добродетельная»⁸⁷, являясь антагонистом дочерям капитана и, следовательно, обыкновенной женщиной. Но по мере развития действия ее картина мира трансформируется посредством последовательного избавления от иллюзий, и она становится, по-видимому, такой же необыкновенной, как и дочери капитана Шотовера.

В спасение этих людей верить не приходится даже не в смысле сохранения жизни – их временной лимит исчерпан, господство их формы существования завершено, и сохранение их реальности возможно лишь в полной оторванности от мира – эту мысль ясно символизируют финальные сцены обломков дома, на которых персонажи оказываются посреди воды во власти одного лишь течения, бесцельно несущего их дальше. Здесь явственно чувствуется невозможность швартовки к берегу и отсутствие конечной точки, к которой им стоит стремиться – старая жизнь кончена, а к новой они совершенно не приспособлены. Бегущие в никуда жирафы завершают картину, закрепляя образ.

Сокуров изображает дом в полной изоляции, но наделяет обиталище большей мобильностью, чем Чехов и Шоу, оставляя персонажей в финале

⁸⁵ Скорбное бесчувствие (реж. А. Н. Сокуров, 1987).

⁸⁶ Скорбное бесчувствие (реж. А. Н. Сокуров, 1987).

⁸⁷ Там же

плывущими на обломках старого дома – и старого мира. Сокуров преодолевает границы метафоры, и «корабль», пусть в виде руины, но возвращается к себе и вновь исполняет свою природную функцию водного транспорта. Ковчег вместе с пассажирами плывет бесцельно, но все же остается на водной поверхности мира, символизируя собой бездомье.

2.3. «Скорбное бесчувствие»: Анализ визуального материала картины

Обратимся теперь к визуальному решению А. Н. Сокурова. В начале картины перед нами открывается объемный панорамный обзор дома-корабля, что позволяет зрителю всесторонне изучить архитектурное творение Елены Амшинской. Визуальный образ рождает ассоциацию с английским особняком, неотделимым от окружающей его растительности – наряду со статными деревьями, уже на первых секундах попадающими в кадр в виде рамочного оформления участка, зелень соприкасается и с самим зданием, обволакивая его со всех сторон плющом и создавая эффект паутины, так, что даже дерево, стоящее чуть поодаль, явственно прирастает к стене, становясь его неотъемлемой частью, его орнаментом. Все это ясно рисует символ образцового английского особняка. Кажется, А. Сокуров сообщает, что перед нами – Англия. Впрочем, ничто не мешает дому оказаться декорацией в русском театре, где Англия – всего лишь игра.

Ярчайшим маркером и неизменным компонентом аглийского контекста является водный элемент: образ моря, реки, озера, болота; мотив сырости, влажности – все это неизбежно возникает в каноническом английском «тексте». Сокуров, конечно, активно внедряет в свою работу водную фактуру – вся картина пропитана ее символами. По пути к дому Шотовера Менген и Мадзини останавливаются у озера, позднее преодолевают мост над небольшим водоемом. Когда они наконец достигают дом, на улице идет дождь, и извещающих о своем прибытии гостей повсюду окружают лужи. Гесиона и Элли выходят на велосипедную прогулку и делают остановку на мосту, расположившемся над заболоченным озером. Так режиссер изображает окружающее дом пространство, насквозь

пропитанное водой. Дом тождественен острову, безнадежно затерянному посреди океана. Менген произносит: «Место здесь чудесное, но слишком много воды»⁸⁸. Признаки потенциальных соседей в картине отсутствуют – обитатели дома обречены на замкнутость собственного общества как обречен на самого себя экипаж судна.

Внешний мир опосредованно проявляется в картине как пространство, из которого в дом прибывают гости, но контакт с реальностью нарушен: все, кто появляется в доме и его окрестностях, больше не возвращаются в большой мир, оставаясь во власти дома. Даже продавец динамита все время находится где-то неподалеку.

Сам дом капитана Шотовера в пьесе Б. Шоу представлен в форме корабля, символизирующего последнее пристанище для всех, ковчег, которому суждено быть оторванным от контекста окружающей реальности, от суши. Здесь ковчег представлен не в классически библейском смысле как последний сохранившийся фрагмент живого мира, но как последний элемент его упадочной и безнадежно уходящей в прошлое части. Мир не умирает целиком, он спроваживает ковчег и его обитателей как ненужный балласт, чтобы преобразиться в нечто новое, усовершенствованное. Капитан Шотовер со своим экипажем вынужден удалиться, как Раневская должна оставить свой сад, как советский период приходит к своему логическому завершению. К. А. Добротворская отмечает: «Для Сокурова Дом, окруженный водой, — не только пьяный корабль, несущийся на скалы, но и остров, остаток суши, населенный бесчувственными аборигенами. Остров мертвых... На сокуровском острове собраны обломки и реликты культуры, но они омертвели, как омертвела природа с остановившимся сердцем. Бесчувственным людям остается призывать бомбы на свою голову и заниматься саморазрушением в ожидании конца»⁸⁹.

⁸⁸ Скорбное бесчувствие (реж. А. Н. Сокуров, 1987).

⁸⁹ Добротворская К. А. Пляска смерти. «Скорбное бесчувствие» и эстетика модерна. // Сокуров. Части речи. – 2006. – С. 75.

Свою аллюзию на судно А. Сокуров выражает в деталях архитектуры: с крыши свисает рыболовная сеть, одновременно уподобляемая парусу и оберегающая террасу – палубу – от опадающих листьев. Ограда террасы очерчивает границы здания, имитируя корабельный борт и тем самым представляя собой ключевой участок для коммуникации с внешним миром. Символично присутствие условного капитанского мостика, выходящего за основные пределы судна и главенствующего над всей конструкцией.

Одна из граней здания имитирует башню, отсылающую к образу крепостного сооружения, характерного для западноевропейского пространства. К соседней стене примощены деревянные сбруи – временные конструкции, используемые для строительных работ.

Взаимодействие этих архитектурных деталей формирует цельный образ мобильного сооружения, склонного к перемене локации. Тем самым нечто, на первый взгляд олицетворяющее «английскость», преодолевает замкнутость подобного видения посредством собственных характеристик и трансформируется в универсальное пространство, допустимое в любой точке мира. Глобальность состояния неуместности, неустроенности, которую Б. Шоу обнаружил у А. П. Чехова, нашла ясное выражение в его «Доме...». Корабль – наиболее емкий образ для олицетворения идеи отрезанности дома и его обитателей от целого мира, его неприкаянности, невозможности гармоничного сосуществования с общим ходом истории. Бернард Шоу как нельзя лучше визуализирует собственную мысль, и Сокуров наследует ему в этом, сохраняя эту ключевую образность.

Внутреннее убранство дома представляет собой совокупность множества разноприродных деталей, чье эклектичное соседство отсылает к искусству коллажа. Здесь также проявляется имитация классического английского поместья, обставленного статной деревянной мебелью, обильно наполненного растительностью – в доме есть и отдельная оранжерея, и отдельно стоящая пальма, и некрупные комнатные растения. А. П. Чехов акцентировал свое внимание на малых, незначительных деталях

повседневности. Сокуров замедляет движение камеры в моменты изображения интерьеров так, чтобы зритель имел возможность наблюдать компоненты комнатного наполнения, тем самым давая голос предметному миру наравне с Чеховым. Ю. М. Лотман отмечал: «В кинохронике степень реальности человека и окружающих его вещей одинакова. Это приводит к тому, что человек как бы уравнивается с другими объектами фотографирования»⁹⁰. Картина Сокурова удачно иллюстрирует это наблюдение.

В детской комнате Гесионы, где расположилась Элли, помещается светлая кровать с сетчатой перегородкой, небольшой журнальный столик, на котором – открытая книга (в пьесе Б. Шоу Элли провозит с собой в дом томик Шекспира, зачитываясь «Отелло», однако в «Скорбном бесчувствии» ничто не подтверждает соответствия), настольные часы, символизирующие близкое «пробуждение» персонажа, и компактная ваза с полевыми цветами. Простота цветов здесь, по-видимому, олицетворяет молодость, незрелость, наивность и неиспорченность героини, в то время как Гесиона несколько раз появляется в кадре перед зеркалом с нарциссом в руке, что недвусмысленно намекает на свойственное героине самолюбование, а также выражает нечто давно созревшее и оформившееся. В комнате также присутствует элемент морской атрибутики – иллюминатор, соединяющий внутренние пространства дома. Из него, как в сказке, возникает голова капитана Шотовера, который является для беседы с Элли.

Комната Гектора кричит о приверженности востоку – здесь повсюду располагаются расписные и красочные ковры, в центре помещения располагается сосуд для благовоний. В убранстве комнаты доминируют красные оттенки, выражающие, как кажется, страстную натуру персонажа. Сам Гектор спит в восточных шароварах. Помещение олицетворяет свойственную европейскому колониальному обществу склонность к

⁹⁰ Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. – Изд-во «Ээсти раамат», 1973. С. 110.

ориентализму, которая представляет собой все тот же набор стереотипных деталей. Миф востока широко представлен во всем доме посредством хаотического смешения различных восточных культур: в доме встречаются эмблемы Индии – массивная скульптура Будды, которую перемещают по дому; Японии – обитатели дома носят кимоно, в доме прислуживает японка. Гектор с няней Гинесс постоянно танцуют «восточный» танец, который представляет собой скорее анимистическую пародию; в доме помещаются пальмы, которые, несмотря на свое латиноамериканское происхождение, по-видимому, также транслируют миф «восточности».

В гостиной располагается огромный стол, который оказывается, пожалуй, наиболее активным предметом, помещенным в доме. На нем происходит неудавшаяся препарация Менгена, которая позднее оправдывается разделанным Бальтазаром, поданным на стол. Характерно, что Менген – единственный персонаж, который давится мясом бобра – налицо его явное самоотождествление с животным и той процедурой, которой его незаслуженно подвергли.

В доме-корабле существует своя собственная униформа, только в роли морской тельняшки здесь выступает японское кимоно. Встречая Элли, няня Гендельс обнаруживает присутствие дресс-кода: «Вы приехали со своим кимоно?»⁹¹ Когда в дом прибывают Менген и Мадзини, капитан Шотовер заявляет: «Проводите Менгена и боцмана в приготовленные для них каюты. Кимоно можно не давать!»⁹² Выходит, Элли с самого начала картины принимают в доме в качестве легитимного члена экипажа, органично вписывающегося в сложившийся коллектив. Менген и Мадзини же оказываются менее уместными гостями, которых принимают скорее из снисхождения.

⁹¹ Скорбное бесчувствие (реж. А. Н. Сокуров, 1987).

⁹² Там же

Совокупность всех этих элементов формирует иллюзию «английскости», поддерживающую подозрение в истинности изображения. Все маркеры так явно выпячиваются режиссером, что явственно ощущается присущее пространству остранение. Как представляется, увядающая буржуазная Англия в картине А. Н. Сокурова – лишь видимость, оболочка, скрывающая под собой нечто совсем иное – советскую Россию эпохи застоя, пребывающую в предчувствии трансформации. Неразрешимый конфликт статичных героев с бурно меняющейся действительностью, воплощенный А. П. Чеховым, вновь находит выражение у А. Н. Сокурова, который использует Б. Шоу как инородного посредника. Пьеса Б. Шоу – поверхность кинотекста, под которой при более внимательном рассмотрении зачастую обнаруживается А. П. Чехов. Ожидание Сокурова вторит предчувствию Чехова. «Скорбное бесчувствие» символически знаменует рубеж предвосхищенной драматургом эпохи – советского периода. Таким образом, Сокуров транслирует то же состояние неведения, неопределенности будущего, так что его историческая перспектива сопоставима с положением Чехова. Сомнений в скором завершении старого не остается, но следующий этап истории туманен, и его последствия непредсказуемы. Эта неосведомленность, робкий взор в неизведанное роднит соотечественников и противопоставляет их Б. Шоу, создающему свое произведение как констатацию уже свершившейся трансформации. Герои Шоу в финале пьесы остаются в доме в ожидании бомб как катартического явления. Сокуров же помещает своих персонажей в воду, которая продолжает нести их по течению истории, оставляя тусклую надежду на спасение. Будущее здесь не предопределено так же, как и у А. П. Чехова, ясна лишь невозвратимость прошедшего. Б. Шоу, как представляется, не оставляет героям даже призрачного шанса.

2.4. «Скорбное бесчувствие»: Иные интертексты

Наиболее важными для нашего исследования картинами А. Н. Сокурова являются, как представляется, две полнометражные работы –

«Камень», повествующий об А. П. Чехове, и «Одиноким голос человека», первый фильм режиссера, основанный на произведениях А. П. Платонова. Ими мы решили ограничить сопоставление работ художника. «Одиноким голос человека» – первый опыт режиссера в трансформации литературного произведения в кинотекст. Сама манера повествования, используемая режиссёром здесь, оказывается более близкой ему в дальнейшем, чем приемы, которые он использует в «Скорбном бесчувствии». «Одиноким голос человека» статичен, медлителен, немногословен и проникновенен так же, как и тексты Платонова, в то время как «Скорбное бесчувствие» переполнено динамикой, движением, словом. Однако есть и роднящие тексты черты: в обеих картинах Сокуров привлекает для съемок непрофессиональных актёров, что придает особенный дух его творениям, ибо они не играют, а живут в тексте и текстом. Мотив одиночества также связывает обе картины, всецело наполняя их. Человек у Сокурова оказывается замкнутой в себе системой, не способной к полному, а иногда и частичному пониманию другого. В обеих картинах активным является также водный компонент. Особенно характерен в этом смысле финал, где последующий фильм в какой-то степени дублирует предыдущий: «Одиноким голос человека» оканчивается возвращением персонажа из долины смерти, в которую он отправлялся, погрузив себя на дно озера. В финале «Скорбного бесчувствия» персонажи также оказываются на реке, плывя на обломках дома-корабля.

«Камень» А. Н. Сокурова представляет собой апогей статики, ибо движение камеры в нём сведено, кажется, к предельному минимуму. Даже лёгкое движение персонажей оказывается невероятно большим событием в замершей картине. Здесь снова появляется мотив возвращения из смерти, упомянутый ранее и выраженный сквозным мотивом во всех упомянутых работах режиссера.

Звук в творчестве Сокурова всегда занимает весомое место. Смешение различных жанров и стилей музыки, её быстротечность, плавная

перетекаемость одного в другое вторит общей концепции режиссера – все элементы картины пребывают в состоянии перманентной коммуникации. Звуковые внедрения «Скорбного бесчувствия» представлены не только музыкой, но и репликами из мультфильмов, звуками войны, воды, природы.

Характерными и заметными интертекстами оказываются два мультфильма – «Три поросенка» в интерпретации Диснея 1933 года и «Волшебное пианино Спарки».

Песня из «Трёх поросят» оборачивается наиболее обильно цитируемым звуком в картине А. Н. Сокурова - мультфильм проявляется во время танца Гектора и няни, во время монолога Бернарда Шоу. Как представляется, он выражает собой миф «детскости», которой заражены персонажи – неслучайно чаще всего он озвучивает кадры, на которых фигурирует Гектор, Шотовер, маска Шоу.

«Три поросенка» – это также сказка про дом и его правильное устройство, про лень и нежелание прилагать усилия. Поросята всегда ожидают прихода волка так же, как и обитатели дома ожидают прихода военных действий на их территорию. Капитан Шотовер оказывается, по-видимому, наиболее здравомыслящим «поросёнком», все время стремясь к улучшению и укреплению дома.

«Волшебное пианино Спарки» - история, повествующая о маленьком мальчике Спарки, которому хотелось чудно играть на пианино без приложения каких-либо усилий для практики так, чтобы инструмент – волшебное пианино - сам играл за него. Спарки превратился в главную мировую сенсацию, уникального ребенка, достигшего невероятного исполнительского мастерства, но стал слишком зазнаваться, и пианино отказалось от сотрудничества с ним, выставив его тем самым на посмешище. В итоге все это обернулось будто бы фантазией ребенка, возвратив его к истокам практики и убедив в обязательности тренировок.

В «Скорбном бесчувствии» отзвук мультфильма сопутствует взаимоотношениям Ариадны и Ренделла: «Пианино, ты должно играть для

меня!»⁹³ Также и Ренделл требует от Ариадны участливости, а Ариадна от Ренделла – слепого почитания.

М. Б. Ямпольский отмечает также прямую киноцитату из Эйзенштейна – «схему движения пули в ружье из «Октября»»⁹⁴, которая разрывает ткань повествования о Ренделле, который в предразрыве играет на скрипке для Ариадны, а после цитаты перед взором зрителя открывается эротическая сцена между ними. Тем самым, «пуля» музыкального шарма выстреливает, оставляя Ариадну повергнутой.

Музыкальные элементы текста многочисленны и разнообразны: здесь представлен и классицизм, выраженный Бетховеном и Моцартом; и романтизм, представленный Массне, Шопеном, Чайковским, Делибом, Мендельсоном, Рахманиновым, Римским-Корсаковым, Шубертом, Шуманом, Глинкой; и авангард, транслирующийся посредством Мессиана, Пендерецкого, Шнитке, Шостаковича; и даже Каравайчук, отвечающий за новую современность. К чему же такая полифоничность? А. А. Тимофеевский так комментирует музыкальное решение режиссера: «Сокуров накладывает один музыкальный отрывок на другой, погружая нас во всеобъемлющий шум мира, — прием, использованный еще Тарковским. Зачем это здесь? Зачем чуть ли не вся музыкальная антология вплоть до Шнитке, с одной стороны, и до эстрады — с другой? Ответ прост: чтобы в ушах звенело. Точно так же работает Сокуров и с цветом, преимущественно локальным, доводя его порой до отвратительной насыщенности, до отталкивающей экспрессии. Опять-таки зачем? Ответ столь же прост: чтобы в глазах рябило. Несомненный талант режиссера превращает это в своеобразную эстетику, в стиль «экстремизм», который дается Сокурову куда лучше, чем культурные реминисценции. Мощный поток сильнодействующих средств обрушивается на нас с экрана. Иногда они

⁹³ Волшебное пианино Спарки (реж. Л. Мишкин, 1987).

⁹⁴ Ямпольский М. Б. Ковчег, плывущий из прошлого. // Сокуров. Части речи. – 2006. – С. 65.

остроумны, иногда не очень, иногда ужасающе безвкусны. Но все сразу, всего много»⁹⁵. В этом буйстве разноприродного, многоголосого собрания элементов - вся суть «Скорбного бесчувствия».

⁹⁵ Тимофеевский А. А. Седьмая степень самоутверждения. Искусство кино, № 9, 1987.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Кинокартина А. Н. Сокурова «Скорбное бесчувствие» была проанализирована с использованием метода деконструкции: были вычленены отдельные текстуальные и визуальные сегменты для исследования их во взаимодействии и участии в формировании содержания фильма. Контекстуальный анализ картины «Скорбное бесчувствие» позволил выявить его интертекстуальные связи с основными литературными источниками: пьесами А. П. Чехова «Чайка», «Дядя Ваня», «Три сестры», «Вишневый сад» и пьесой Б. Шоу «Дом, где разбиваются сердца». Для этого потребовалось сопоставить творческие решения А. П. Чехова, Б. Шоу и А. Н. Сокурова, выявив их сходства и различия. Контекстуальный анализ позволил утверждать, что связь картины режиссера с центральным и объявленным первоисточником («Дом, где разбиваются сердца») оказывается достаточно условной. Более того, пьеса Б. Шоу использовалась А.Н. Сокуровым в качестве связующего элемента между фильмом и драматическими произведениями А. П. Чехова. Таким образом, была сформулирована гипотеза о том, что Б. Шоу во многом используется А. Н. Сокуровым для создания эффекта остранения, в равной степени обращенного как к Б. Шоу, так и А.П. Чехову. Отдельное внимание было уделено выявлению фоновых, но важных для формирования целостного восприятия кинокартины, интертекстуальных связей.

Исследование показало, что «Скорбное бесчувствие» как ранняя работа А. Н. Сокурова, имеет огромный потенциал для исследования. Интерес для изучения представляет и то, что картина А. Н. Сокурова заметно выделяется как на фоне советского и российского кинематографического мейнстрима, так отечественного авторского кино, обладая совершенно не характерными для них характеристиками. В нашей работе мы лишь наметили некоторые аспекты, оставляя вопросы открытыми для дальнейших исследований кинокартины «Скорбное бесчувствие».

БИБЛИОГРАФИЯ

Художественная литература

1. Чехов А. П. Вишневый сад. // Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем. В 30 т. Т. 13: Пьесы.– 1978. С. 200-259.
2. Чехов А. П. Дядя Ваня. // Полное собрание сочинений и писем. В 30 т. Т. 13: Пьесы.– 1978. С. 66-121.
3. Чехов А. П. Три сестры. // Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем. В 30 т. Т. 13: Пьесы.– 1978. С. 122-193.
4. Чехов А. П. Чайка. // Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем. В 30 т. Т. 13: Пьесы.– 1978. 351 С. 8-65.
5. Шоу Б. Дом, где разбиваются сердца. // Шоу Б. Полное собрание сочинений в шести томах / Пер. с английского. Под общ. ред. А. А. Аникста и др. // Л.: Искусство. – 1980. – Т. 4. С. 270-321.

Научно-критическая литература

6. Андреева Е. Ю. Молчание. // Сокуров. Части речи. – 2006. – С. 382-393.
7. Арабов Ю. Кинематограф и теория восприятия. Учебное пособие – Москва: ВГИК, 2003. 123 С.
8. Базен А. Что такое кино. – Наука, 1972. 384 С.
9. Барт Р. Удовольствие от текста // Барт, Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика.– М.: Прогресс. – 1989. – С. 462-518.
10. Берковский Н. Я. Литература и театр: Статьи разных лет. М.: Искусство, 1969. 298 С.
11. Гусев А. В. Одиночество. // Сокуров. Части речи. – 2006. – С. 394- 413.
12. Добротворская К. А. Пляска смерти. «Скорбное бесчувствие» и эстетика модерна. // Сокуров. Части речи. – 2006. – С. 71-76.
13. Добротворский С. Н. Город и дом. // Сокуров. Части речи. – 2006. – С. 326-337.

14. Изер В. Рецептивная эстетика. Проблема переводимости: герменевтика и современное гуманитарное знание // Академические тетради. – 1999. – №. 6. – С. 59-96.
15. Катаев В. Б. Постигая «Вишневый сад». URL: <http://sobolev.franklang.ru/index.php/konets-xix-veka/72-v-kataev-o-pese-vishnevyj-sad> (дата обращения 20.04.2017).
16. Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики / сост., отв. ред. Г. К. Косиков; пер. с франц. Г. К. Косикова и Б. П. Нарумова. – 2004. 387 С.
17. Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. – Изд-во «Ээсти раамат», 1973. 359 С.
18. Морозов М. М. Драматургия Бернарда Шоу // Пигмалион: сб./ Гос. ордена Ленина акад. Малый театр. – 1946.
19. Ромм А. Послесловие к пьесе Б. Шоу «Дом, где разбиваются сердца». URL: <http://noblit.ru/node/1138> (Дата обращения 20.04.2017).
20. Секацкий А. К. Дом и небо. // Сокуров. Части речи. – 2006. – С. 422-438.
21. Сокуров А. Н. Заметки о пластическом решении фильма. // Сокуров. Части речи. – 2006. – С. 461-465.
22. Степанов А. Д. Проблемы коммуникации у Чехова. М.: Языки славянских культур, 2005. – 400 С.
23. Сухих И. Н. Проблемы поэтики АП Чехова: 2-е изд., доп // И. Сухих. СПб.: Филологический факультет СПбГУ. – 2007. 492 С.
24. Тимофеевский А. А. «Седьмая степень самоутверждения». Искусство кино, № 9, 1987.
25. Чехов А. П. Письмо Книппер-Чеховой О. Л., 24 октября 1903 г. Ялта // Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. — М.: Наука, 1974—1983. Т. 11. Письма, июль — декабрь 1903. — М.: Наука, 1982.
26. Чудаков А. П. Поэтика Чехова. – Наука, 1971. 292 С.

27. Шкловский В. Б. О теории прозы. – Круг, 1925. 384 С.
28. Эйхенбаум Б. О Чехове // Эйхенбаум Б. О прозе: Сб. ст. / Сост. и подгот. текста И. Ямпольского; Вступ. ст. Г. Бялого. — Л.: Худож. лит. Ленингр. отд-ние, 1969. — С. 357—370.
29. Ямпольский М. Б. Ковчег, плывущий из прошлого. // Сокуров. Части речи. – 2006. – С. 57-71.
30. Ямпольский М. Б. Лицо. // Сокуров. Части речи. – 2006. – С. 370-381.
31. Яусс Х. Р. История литературы как провокация литературоведения // Новое литературное обозрение. – 1995. – Т. 12. – С. 34-85.
32. Allen D. A. "Nothing happens": Chekhov's plays on the British stage 1909-1996: Diss. // University of Birmingham, 1996. – 298 P.
33. Beumers B., Condee N. The Cinema of Alexander Sokurov. // I. B. Tauris, 2011. – 262 P.
34. Bryden R. The Roads to Heartbreak House. // The Cambridge Companion to George Bernard Shaw. – 1998. – P. 180-194.
35. Innes C. Nothing but talk, talk, talk-Shaw talk: Discussion Plays and the making of modern drama. // The Cambridge Companion to George Bernard Shaw. – 1998. – P. 162-179.
36. Mendelsohn M. J. The Heartbreak Houses of Shaw and Chekhov. // The Shaw Review. – 1963. – P. 89-95.
37. Szaniawski J. The cinema of Alexander Sokurov: Figures of paradox. // Columbia University Press, 2013. – 436 P.

Фильмография

38. Скорбное бесчувствие (реж. А. Н. Сокуров, 1987).
39. Одинокий голос человека (реж. А. Н. Сокуров, 1978).
40. Камень (реж. А. Н. Сокуров, 1992).
41. Три поросенка. Дурная симфония (реж. Б. Джиллетт, 1933).
42. Волшебное пианино Спарки (реж. Л. Мишкин, 1987).